محمّد الصّالح البوعمراني

دراسات
نظريّة وتطبيقيّة

في علم الدلالة العرفاني

مكتبة علاء الدين
صفاقس • 2009

محمد الصالح البوعمراني

دراسات نظرية وتطبيقية

في علم الدلالة العرفاني

مكتبة علاء الدّين
صفاقس

- الكتاب : دراسات نظرية وتطبيقية

في علم الدلالة العرفاني

- المؤلف : محمد الصالح البوعمراني

- الطبعة : الأولى – 2009

- السحب : 1000 نسخة

- التوزيع : مكتبة علاء الدين – صفاقس

الهاتف 74.400.119

البريد الألكتروني Librairiealaeddine@yahoo.fr

- المطبعة : دار نهى – صفاقس

- الغلاف : الفنان رؤوف الكراي

- ر.د.م.ك. : 978-9973-0-0891-6

مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

توطئة

كيف نفكّر؟ كيف نتمثّل العالم من حولنا؟ كيف نكتسب المعلومات ونخزّنها ونوظّفها؟ أسئلة نشأت في حضن علم النّفس العرفاني (cognitive psychology) وأضحت اليوم محلّ تقاطع علوم مختلفة كالسبيرنطيقا، وعلم الأعصاب، واللّسانيات، والأنتروبولوجيا، والفلسفة، وعلوم الدّماغ، وعلم الحاسوب وغيرها، في ما بات يُعرف اليوم بالعلوم العرفانيّة. في هذا الإطار المعرفي المتشعّب سينشأ علم الدّلالة العرفاني(sémantique cognitive)/ علم دلالة الطّراز (sémantique du prototype) مستفيدا من النّموذج الطّرازي للمَقْولَة الذي قدّمته عالمة النّفس إليانور روش(Eleanor Rosch)، ووظّفه بعدها لسانيون أمثال لايكوف وجونسن وتيرنر ولانقايكر وغيرهم، بداية من الثّمانينات، في تحليل المعنى، وتجلّياته في مستويات اللّغة المختلفة. فساهمت هذه المعارف، لا فحسب، في تحويل تصوّراتنا عن أسئلة من قبيل: كيف يفكر الكائن البشري؟ وكيف يتمثّل الوجود من حوله؟ وكيف يُمَقْوِلُه؟ بل أيضا كيف يتكلّم؟ وكيف يمارس الإبداع عبر اللّغة؟ فأسّست بذلك لرؤية جديدة تحكم علاقة العرفان باللّغة، بمستوييْها المفتوح والمغلق، وعلاقة الفكر بالإبداع والخيال والمعنى عموما.

وإذا كان موضوع علم الدّلالة هو البحث في المعنى، فالمعنى في علم الدّلالة العرفاني يمكن أن نقاربه من خلال أربعة مداخل على الأقل تمثّل دعائمه الأساسيّة:

فعلم الدّلالة العرفاني نظريّة في المَقْوَلَة أساسا، ذلك أنّ المقْوَلَة تُؤسّس لكلّ ممارساتنا الإدراكيّة، وتحكم نشاطنا الذّهني واللّغوي، فسؤال الانتماء إلى المقولة، وعلى أي أساس يتحدّد انتماء عنصر مّا إلى مقولة مّا؟ هو الذي يحدّد طبيعة إدراكنا للعالم، وإدراكنا لذواتنا، وتحديدنا لكلّ معنى، وقد أسّس العرفانيون لنظام في المقْولة تجاوز النّظام الأرسطي، نظام الشّروط الضّروريّة والكافية، قلبوا به تصوّراتنا عن الإنسان والعالم واللّغة.

وعلم الدّلالة العرفاني نظريّة في الفهم، فقد أسّس العرفانيون لرؤية إنسانيّة نسبيّة للفهم تتجاوز الرؤية الإلهيّة المطلقة ذات الحقائق النّهائيّة، وهي الرّؤية التي تتبنّاها النّظريات الموضوعيّة التي رفضت "الفهم" لأنّه مفهوم يستدعي الذّاتيّة الإنسانيّة في تحقيق المعنى الموضوعي بطبعه، في نظرها، بمعزل عن أيّ إدراك فرديّ له، ذلك أنّ المعنى عندها موجود سلفا قبل وعينا به.

وعلم الدّلالة العرفاني نظريّة في الخيال، فالخيال عند العرفانيين هو جوهر المعنى والتّفكير الإنسانيّيْن، وهو الذي يُبنْين جزء كبيرا من نظامنا التّصوّري. وبُنى المتخيّل هي الملك المشترك الذي من خلاله نحاول فهم العالم من حولنا وإدراكه بطريقة تسمح بالتّواصل والتّخاطب بيننا، وقد حظيت الاستعارة في هذا الإطار بالنّصيب الأوفر من اهتمام العرفانيين منذ الكتاب الحدث للايكوف وجونسن "الاستعارات التي نحيا بها".

وعلم الدّلالة العرفاني نظريّة في المعنى المتجسّد، بما أنّه لا وجود للمعنى والخيال بعيدا عن عالمنا المتجسّد، فنحن ندرك العالم ونفهم الأشياء من حولنا انطلاقا من حضورنا الجسدي في الزّمان والمكان، فمكان الإدراك، ومسافة الإدراك، وطريقة الإدراك، وزاوية الإدراك، هي التي تحدّد طبيعة

فهمنا للشيء المُدرَك، "فكلّ متكلّم – كما يقول عبد الله صولة- هو عند نفسه محور العالم فذاته ومكانه وزمانه هي المرجعيات العرفانيّة التي تحدّد وجود الأشياء وطريقة كلامه عليها".[1]

إنّ المقْولة والفهم والخيال والتّجسّد مفاتيح أساسيّة لإدراك المعنى كما يؤسّس له علم الدّلالة العرفاني، ولإعادة فهم ذواتنا وفهم العالم من حولنا وفهم اللّغة والإبداع.

ورغم امتداد هذه المباحث عند الغربيين وتعدّد شُعبها، وتقاطع العلوم التي تبحث فيها، فإنّها ظلّت في عالمنا العربي محدودة في مختلف فروعها، وتكاد مساهمتنا في تطوير هذه المعارف تكون معدومة لعدم توفّر الشّروط التّاريخيّة التي تسمح لنا بالنّظر والتّطوير، ولتسارع وتيرة تطوّر هذه العلوم وعجز باحثينا منفردين عن الإطّلاع عليها ناهيك عن دعمها وإثرائها والمساهمة في الجدل الدّائر حولها. وما نقدّمه في هذا الكتاب، رغم بساطته، نتوسّم فيه أن ييسّر بعض المفاهيم، وأن يمثّل مدخلا يفتح المسالك للمبتدئ في هذا الميدان، ويمهّد الطريق لدراسات أكثر عمقا. وقد جمع هذا الكتاب عددا من الدّراسات انضوت تحت علم الدّلالة العرفاني فعرّفت حينا ببعض مفاهيمه الجوهريّة مثل المقْولة والطّراز والتّشابه الأسري والمستوى القاعدي وخطاطة الصّورة والاستعارات التّصوّريّة والنّماذج العرفانيّة المؤمثلة، وطبّقت حينا آخر هذه المفاهيم على بعض المسائل الأدبيّة، محاولة إيجاد علاقة تفاعليّة بين المنهج والنّص.

1- عبد الله صولة، "**أثر نظريّة الطّراز الأصليّة في دراسة المعنى**"، حوليات الجامعة التونسيّة. العدد45، 2001، ص 279.

وقد جمع هذا الكتاب سبع دراسات هي على التّوالي:

- "المقْولة والطّراز والمستوى القاعدي في نظريّة الطّراز"، وبيّنت هذه الدّراسة أهمّ الأسس النّظريّة لنظريّة الطّراز من خلال هذه المفاهيم المفاتيح.

- "مفهوم التّشابه الأسري بين نظريّة الطّراز الأصليّة والنّظريّة الموسّعة"، أوضحت فيها جوهريّة هذا المفهوم عند العرفانيين، وتطوّره بين نظريّة الطّراز الأصليّة والنّظريّة الموسّعة، وفاعليته في إدراك المعنى.

- "مفهوم خطاطة الصّورة عند العرفانيين (مارك جونسن أنموذجا)"، قدّم هذا البحث مفهوم خطاطة الصّورة انطلاقا من كتاب مارك جونسن "الجسد في العقل"، وكشف جذور هذا المفهوم و أهمّيته عند العرفانيين.

- "التّجليات غير اللّسانيّة للاستعارات التّصوّريّة"، كشفت هذه الدّراسة أنّ اللّغة وإن كانت أهم الأنظمة العلاميّة التي يمكن أن تتجلّى من خلالها الاستعارات التّصوّريّة فهي ليست الوحيدة، فالتّصوّرات الاستعاريّة يمكن أن تتجلّى في الأسطورة والسّينما والصّور المتحرّكة والإشهار والسّياسة وغيرها من الأنظمة المعرفيّة والسّيمولوجيّة الأخرى.

- أمّا في الدّراسة الخامسة فقد قدّمت قراءة للمسألة الأجناسيّة وفق وجهة نظر عرفانيّة، فوظّفت سبعة مفاهيم عرفانيّة قرأت من خلالها قضيّة الأجناس، وطرحت رؤية جديد حاولت من خلالها الإسهام في الجدل الدّائر حول قضيّة الأجناس الأدبيّة.

- أمّا الدّراسة السّادسة فقد خصّصتها للنظر في تلقّي القدماء لاستعارات المتنبّي، انطلاقا من وجهة نظر عرفانيّة، ونظرت في مسألتيْن هما

الغموض والسّرقة الشّعريّة وأعادت قراءتهما وفق مبادئ علم الدّلالة العرفاني.

- وبيّنت الدّراسة الأخيرة، "الاستعارة بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة: من الإحصاء إلى العرفان"، أنّ الاختلاف بين الاستعارة عند الكلاسيكيين ونظيرتها عند الرّومنطقيين ليس اختلافا كمّيا كما تقرّ بذلك الأسلوبيّة الإحصائيّة، بقدر ما هو اختلاف عرفاني يرجع إلى طبيعة الاستعارات التّصوّريّة عند كلّ منهما، وإلى تجلّيات استعارات خطاطة القوّة، وإلى دور الاستعارة في تحقيق انسجام الخطاب.

على أنّنا ننوّه إلى أنّ إنجاز هذه الدّراسات منفصلة الواحدة عن الأخرى جعل بعض المفاهيم تتعاود بين الدّراسات النّظريّة والأخرى التّطبيقيّة، وقد رأينا إبقاءها على حالها لأهمّيتها في سياقها.

المَقْوَلَة والطّراز والمستوى القاعدي

في نظريّة الطّراز

لا يباشر الإنسان العالم بشكل فوضويّ، بل يحاول إخضاعه لنظام يرتّب ما يبدو مشتّتا غير مترابط، فيقوم بتصنيفه وترتيبه وتبويبه. فالأشياء في العالم ليست معزولة أو مستقلّ بعضها عن بعض، بل هي مشابهة لأشياء أخرى، وهي بذلك تنتمي إلى أصناف وأنواع. وعند نظرنا إلى شيء مّا باعتباره نوعا من الأنواع، فنحن نمارس فعل المَقْوَلة. فالمَقْوَلة هي هذه العمليّة العقليّة الّتي تقوم على ضمّ مجموعة من الأشياء المختلفة في صنف يجمعها، لذلك فانّ كلّ شيء متعلّق بعالم الإنسان محكوم بالمَقْوَلة، فأفكارنا وإدراكنا الحسّيّ وحركتنا وكلامنا جميعها نشاطات تقوم على المَقْوَلة. فكلّما قصدنا إلى إنجاز نوع من الحركة أو قول شيء مّا أو كتابة شيء مّا فنحن نستعمل المقولات.

وفي الوقت الّذي نُنتج فيه أو نفهم فيه قولا مّا فإنّنا نستعمل عشرات إن لم نقل مئات المقولات، مقولات في نطق الأصوات والكلمات والجُمل والفقرات والخطابات.

فلا يمكننا عمل أيّ شيء في عالمنا الفيزيائي، وفي مجتمعنا، وفي حياتنا الفكريّة، دون مقْولة، لذلك فانّ إدراكنا لكيفيّة المَقْوَلة هو أمر ضروري لأيّ فهم لكيفيّة تفكيرنا وكيفيّة عملنا، إنّ المَقْوَلة أمر مركزي في فهم عملنا الإنساني.

ويبدو أنّ المَقْوَلة تتمّ بصورة آليّة، لا واعية، ففي حركتنا في هذا العالم نحن نُمَقْول بصورة آليّة النّاس والحيوانات والأشياء الفيزيائيّة وغيرها.

و قد يحدونا انطباع في بعض الأحيان أنّ المَقْوَلة تشمل فقط الأشياء الطبيعيّة الّتي نراها في العالم، و لكنّ نسبة كبيرة من مقولاتنا ليست مقولات أشياء بل هي مقولات كيانات مجرّدة. فنحن نُمَقْول الأحداث والحركات والمشاعر وعلاقة القرابة والعلاقات الاجتماعيّة والحكومات والسّياسات وغيرها. إنّ كلّ شيء يخضع للمَقْوَلة محسوسا أو مجرّدا. لذلك من الضّروريّ أن نفهم: كيف تتمّ عمليّة المَقْوَلة؟ على أي أساس يتمّ إدماج هذا الشّيء في هذه المقُولة دون تلك؟ ما هي الخاصّيات الّتي بموجبها نُقرّ انتماء عنصر مّا إلى مقولة مّا؟

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة لا تُحدّد فقط كيفيّة اشتغال الذّهن البشري، بل تحدّد أيضا فهمنا للعالم. إجابتنا عن هذه الأسئلة تُمثّل وصفا للوجود الحقيقيّ لهذه المقولات. فنحن نمتلك مقولات في الأنواع البيولوجيّة والمواد الفيزيائيّة والصّناعيّة والألوان والقرابة والأحاسيس وكذلك مقولات للجُمل والكلمات والمعاني، ولنا مقولات في كلّ شيء يمكن أن نفكّر فيه، وتغيير تصوّرنا عن المَقْوَلة هو تغيير لفهمنا لهذا العالم، وتغيير لمفهوم الحقيقة والمعرفة والمعنى وحتّى النّحو أيضا.

وقد تمّت الإجابة عن هذه الأسئلة بشكليْن، أوّلهما يرجع إلى أرسطو ومازال فاعلا إلى اليوم، وهو يمثّل ما يسمّى بالنّظريّة الكلاسيكيّة للمَقْوَلة، وثانيهما يمثّله التّصوّر العرفاني للمَقْوَلة.[1]

وسنحاول في هذه الدّراسة تقديم لمحة عن المبادئ الأساسيّة لهاتيْن النّظريّتيْن:

1- النّظريّة الكلاسيكيّة للمَقْوَلة:

إنّ نظريّة المَقْوَلة التّقليديّة هي نظريّة فلسفيّة تعود بجذورها إلى أكثر من ألفيّ سنة، وقد حكمت الفكر الغربيّ إلى ما بعد منتصف القرن العشرين[2]، وقامت هذه النّظريّة الفلسفيّة على جملة من التصوّرات حول العقل البشري، يمكن أن نذكر أهمّها في النّقاط التّالية:

- الفكر هو معالجة آلية للرّموز المجرّدة.

- الذّهن هو آلة مجرّدة تعالج الرّموز مثل معالجة الحاسوب لها، عن طريق جملة من الحسابات الخوارزميّة.

---

[1]- انظر لبيان أهمّيّة المقْولة خاصّة: -G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind, the University of Chicago Press, 1987, pp 5-11 (the importance of categorisation).
- Et G.Kleiber, La Sémantique du prototype: catégories et sens lexical, P.U.F, 1990, pp13-14.

[2] هذه الفكرة التي طرحها لايكوف، والتي جعل بموجبها النّظريّة الكلاسيكيّة مهيمنة ومقبولة في الغرب طيلة ألفي سنة، يعتبرها جيرارتز Dirk Geeraerts مبالغة في القول بجدّة المقاربة العرفانيّة. فعلم الدّلالة العرفاني يضرب بجذوره في النّظريات الدّلاليّة الكلاسيكيّة وتحديدا ما قبل بنيويّة (انظر : .Dirk Geeraerts.1991. p 46).

- إنّ الرّموز (مثل الكلمات والتّمثيلات الذهنيّة) تتحصّل على معانيها عن طريق علاقتها بالأشياء في العالم الخارجيّ.

- الرّموز المرتبطة بالعالم الخارجيّ هي تمثيل داخلي لواقع خارجي.

- الفكر هو شيء مجرّد و غير متجسّد ومستقلّ عن وضعه في الجسد الإنسانيّ وعن نظام الإدراك الحسّي الإنساني وعن النّظام العصبي الإنساني.

- الفكر ذرّيّ بمعنى أنّه يمكن تكوينه وتجميعه من البسيط إلى المركّب عن طريق الرّموز.

- الفكر هو منطقي بالمعنى الفلسفي وقابل للصياغة الرّياضيّة.

- المعقوليّة حرفيّة (Littéral)، بمعنى أنّها تقوم على قضايا إمّا صحيحة وإمّا خاطئة.[3]

إنّ السّؤال الرّئيسي الذي تطرحه النّظريّة الكلاسيكيّة للمَقْوَلة هو كيف نُمَقْول؟ أو بعبارة أخرى وفق أيّ مقياس نقرّر انتماء أو لا انتماء شيء مّا إلى مقولة مّا؟

تتمّ المقْولة وفق النّظريّة الأرسطيّة على أرضيّة الخصائص المشتركة. فعناصر المقولة تجتمع فيما بينها في جملة من الخصائص المشتركة، ذلك أنّ اجتماع أشياء مختلفة ضمن مقولة واحدة لا يطرح أيّ إشكال، إذا ما عرفنا أنّ هذه الأشياء تجمعها جملة من الخصائص المشتركة. وهذه الخاصيات

---

[3] - انظر: -G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things

- J.Moeschler et A..Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Editions du Seuil, 1994, p383.

المشتركة هي ما يُسمّى بالشّروط الضّروريّة والكافية (Conditions nécessaires et suffisantes).[4]

إنّ النّموذج الأرسطي للمَقْوَلَة المسمّى نموذج (ش.ض.ك)، يرى أنّ المقولات هي كيانات لها حدود واضحة التّحديد. وأنّ انتماء وحدة مخصوصة إلى مقولة مّا يخضع لنظام الخطأ و الصّواب. فـــ "س" يمكن أن تكون عنصرا من المقولة إذا توفّرت على الشّروط الضّروريّة والكافية لهذه المقولة، ولا تكون كذلك إذا لم تتوفّر على هذه الشّروط. وتمتلك العناصر داخل نفس المقولة وضعيّة مقوليّة متساويّة بما أنّ كلّ عنصر يمتلك الخاصيات المشتركة المقترحة في تعريف المقولة، فكلّ عنصر في المقولة هو عنصر جيّد مثل العناصر الأخرى.[5]

فلا يمكن الحديث في نظام المقْولة الأرسطي عن أمر نسبيّ، كأن نقول عن شيء مّا أنّه تقريبا إنسان أو تقريبا كلب، فالتّحديد يجب أن يكون صارما إمّا داخل المقولة أو خارجها، فأيّ عنصر عندما يُعلن انتماؤه إلى مقولة مّا فهو يتساوى مع العناصر الأخرى، دون تفاضل أو تراتب، لذلك فإنّ جملا من قبيل:

- الدّوري طير أكثر من النّعامة.

- الكلب الألماني(un berger) هو كلب أكثر من كلب الأوكار.

---

[4] - G- Kleiber, La Sémantique du prototype, p21.
[5] - Ibid, p23.

هي جمل ليس لها أيّ معنى، بما أنّ عناصر المقولة في نظام (ش.ض.ك) هي على نفس الدّرجة من الأهمية.

وإجمالا، ومن وجهة نظر بسيكولوجيّة، فإنّ نموذج الشّروط الضّروريّة والكافية يقوم على بديهيتيْن أساسيتيْن:

1. كلّ كلمة لها دلالة محدّدة.

2. المقولات وحدات منفصلة، وبعبارة أخرى هناك "تقطيع طبيعيّ" لأشياء العالم، حيث أنّ كلّ نوع مميّز بوضوح عن جاره. إنّ الأشياء تنضوي تحت أنواع محدّدة بدقّة، بمعنى أنّ هناك تصنيفات (taxinomie) واضحة ومحدّدة للأنواع.

إنّ الصّعوبات التي واجهها نموذج الشّروط الضّروريّة والكافية مترتّبة بشكل مباشر أو غير مباشر عن هاتيْن البديهيتيْن:

1. لا يمكننا أن نتحقّق، بالنّسبة لكلّ عنصر من المقولة، إذا ما كان قد استكمل مجموع الشّروط الضّروريّة والكافية المتعلّقة بالمقولة المعنيّة أم لا.

2. يلاقي نموذج (ش.ض.ك) جملة من الصّعوبات في وصف بعض المقولات، وتخصيصا تلك المتعلّقة بالأنواع الطّبيعيّة والألوان، ممّا يعطي مجالا للغموض، فأيّ خاصيّة ضروريّة أخرى غير "لون" يمكن أن تنطبق على الصّفة أحمر أو أصفر أو أزرق...؟ وكيف يمكن أن ندرس مثلا مقولة الطّيور؟ إنّه من الصّعب مثلما أثبت جيرارتز D.Geeraerts أن نجد شروطا ضروريّة وكافية يمكن أن تجمع جميع الطّيور الممكنة. فخاصيات مثل حيوان وله منقار وبائض، لا تستطيع أن تفصل الطّيور عن مقولات أخرى، بما أنّه

توجد حيوانات أخرى بائضة (الأفعى مثلا)، أو لها منقار (خُلد الماء مثلا). ومن جهة أخرى فالخاصيات التي يُعتقد أنّها تمييزيّة لا تتقاسمها جميع العناصر، فالنّعامة والغلموت والفرّوج لا تستطيع أن تطير، والكيوي ليس له جناح، ولا يمكن أن نتحدّث عن الرّيش بخصوص الغلموت والكيوي، إلى غير ذلك.

ويبدو أيضا أنّ بعض المعاجم الّتي يمكن أن ينطبق عليها نموذج (ش.ض. ك) مثل معجم القرابة، لا تخلو معالجتها من صعوبات، فالمثل السائر المعتمد من طرف المتشيّعين لنموذج (ش.ض.ك) "عازب" "bachelar"، أعطى الفرصة لفليمور C.J.Flimore ليثبت أنّ نموذج (ش.ض.ك) ليس دائما كافيا. فتعريف كلمة "عازب" باعتباره «الرّجل البالغ غير المتزوّج» يبدو غير كاف لتفسير جملة من الحالات مثل حالة البابا أو حالة المثليين(homosexuals) الّذين لا يمكن اعتبارهم من العزّاب بصورة مسلّم بها.[6]

فهذا النّموذج لا يمكن أن يُطبّق كما يرى فليمور إلاّ «في سياق عالم بسيط حيث يتزوّج الرّجال بشكل معتاد في حدود سنّ معيّنة ولا يتزوّجون إلاّ مرّة واحدة، زواجا خصوصيّا، ويَبْقَيان متزوّجيْن حتّى قضاء

---

[6]- انظر

-G-Lakoff, Women, fire, and dangerous things, pp69-71
- G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p34.

أحد الطّرفين، ففي هذا السّياق يمكن للرّجال غير المتزوّجين في زمن معيّن، أو الّذين لا يرغبون في الزّواج، أن نسمّيهم عزّابا»[7].

3 - إنّ منوال الشّروط الضّروريّة والكافية، وإن كان يقدّم تفسيرا نظريا (يبدو كافيا) لمسألة مقْولة عنصر من العناصر، بمعنى أنّ هذا العنصر ينتمي إلى هذه المقولة أو تلك، فإنّه لا يُفسّر مسألة اختيار المقولة أو اللّفظ، عندما تكون عديد الألفاظ والمقولات ممكنة، وبعبارة أخرى فهو يمكنه أن يفسّر لماذا "س" هي كلب وليست قطا أو درّاجة أو حتّى رواية. و هو لا يقول شيئا بالمقابل حول مسألة اختيار المقولة، أي لماذا لا نُصنّف "س" ضمن الحيوان أو الثّدييات إضافة إلى تصنيفها ضمن مقولة الكلاب.[8] ولننظر، مع موشلير، مثلا في حالة كلب الأوكار (Milou) فهو ثدييّ وحيوان، ولكن في أغلب الحالات "ميلو" يُحال إليه باعتباره كلبا. إنّ السؤال الّذي يُطرح إذن هو لماذا في بعض الوضعيات لا نستطيع استعمال كلّ الألفاظ المتعلّقة بالمقولات المختلفة التي ينتمي إليها شيء مّا، دون تمييز، من أجل الإحالة إلى هذا الشّيء؟[9]

4- إنّ منوال الشّروط الضّروريّة والكافية غير قادر على تفسير عدم الوضوح المرجعيflou référentiel: عدم الوّضوح المرجعي يتولّد عندما نستعمل نفس الكلمة للإحالة على أشياء مختلفة، بمعنى أنّ المشكلة الّتي يعانيها منوال (ش.ض.ك) تتمثّل في تعاطيه مع قضيّة "تعدّد المعنى"

---

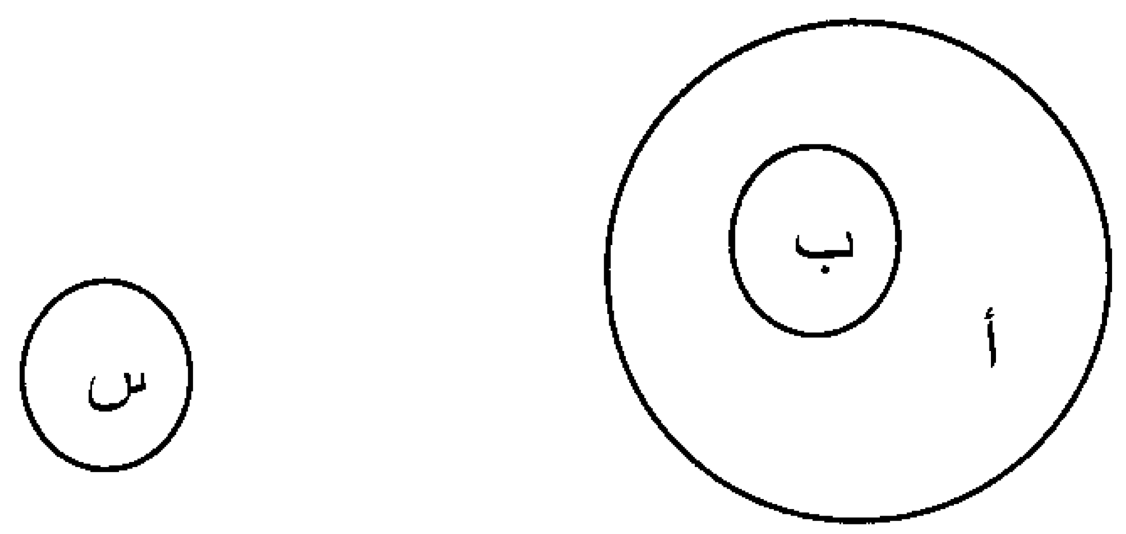
[7] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p34

[8] - Ibid.

[9] - J.Moeschler et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, p84.

(polysémie) دون اعتبار الأمر ضربا من الجّناس (homonymie)، بمعنى وجود عديد الكلمات المختلفة مقابل مراجع مختلفة، ويكون هناك بذلك مقولات مختلفة تمتلك حزما مختلفة من الشّروط الضّروريّة والكافية.[10]

5- إنّ منوال الشّروط الضّروريّة والكافية يفتقد إلى المرونة، فهو منوال صارم وصلب، ذلك أنّ انتماء عنصر مّا إلى مقولة مّا يُحدّد باكتسابه أو عدم اكتسابه لجملة الشّروط الضّروريّة والكافية. فالعنصر "ب" لأنه مُضمّن في العنصر "أ"، فهو يضّم الشّروط الضّروريّة والكافية، وهو ينتمي إلى المقولة "أ"، بينما "س" بما أنّه خارج المقولة "أ" فهو لا ينتمي إلى هذه المقولة لعدم توفّر جملة الشّروط الضّروريّة والكافية.



إنّ نقص المرونة لا يسمح لنموذج (ش.ض.ك) بالتأقلم مع الحالات الهامشيّة، فهذا النّموذج يمنعنا من أن نسمّي شيئا مّا "س"، لأنّ هذا العنصر بكلّ بساطة لا يتوفّر على جملة الشّروط الضّروريّة والكافية لـــ"س".

و لنأخذ مثال الكرسيّ، فإذا عرّفنا الكرسيّ عن طريق جملة السّمات الضّروريّة مثل "له أربع أرجل"، و"صُنع من مادّة صلبة"، و"له ظهر"... إلخ، فإنّه لا يمكن أن نُطلق على شيء مّا اسم كرسيّ إلاّ إذا توفّر على هذه

---

[10] - J.Moeschler et A..Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, p360. et G.Kleiber, La Sémantique du prototype, pp 26-27.

السّمات. ولكن يمكننا أن نطلق على أثاث مّا، كما أشارت إلى ذلك شوارتز (C.Schwarze)، اسم كرسيّ وهو يفتقد إلى سمة من هذه السّمات.

6- على عكس ما يريده منوال الشّروط الضّروريّة والكافيّة، الذي يرى أنّ كلّ عناصر المقولة متماثلة وهي على نفس الدّرجة، فالاختبارات البسيكولوجيّة أثبتت وجود تراتبيّة داخليّة في المقولة. فهناك عنصر أكثر بروزا من غيره وأكثر تمثيلا للمقولة من غيره. ولنأخذ مثالا على ذلك مقولة الطّير، فالدّوري يبدو الممثّل الأفضل لمقولة الطّير مقابل الدّجاجة أو النّعامة. وبناء على ذلك فعلى عكس ما يعتقد منوال ش.ض.ك فالجملة: "الدّوري هو طير أكثر من النّعامة" ليست جملة خالية من المعنى.

فهناك تفاوت في درجة صحّة انتماء النّماذج إلى المقولة، ومثال ذلك نذكر:

أ- الدّوري هو طير. (صحيح)

ب- الفرّوج هو طير (ب أقلّ صحّة من أ).

ج- الغلموت هو طير (ج أقلّ صحّة من ب)[11]

---

[11]- نشير إلى أنّ بعض المقاربات الكلاسيكيّة تُقدّم ضربا من التدرّج في التّصنيف مثلما فعل علم الدّلالة البنيوي الذي اهتمّ بالتّدرّج مراعيا المستوى الكمّي والكيفي للمحتويات الدّلاليّة. ففرنسوا راستيي (F.Rastier) يؤوّل مفهوم درجة الصّحّة مستعملا تعبير "درجة التّشاكل." (degré d'isotopie). بمعنى أنّ "أ" تُظهر تشاكلا أقوى من "ب" و "ب" لها درجة تشاكل أكبر من "ج". لأنّ عدد المعينمات المكرّرة (sémes récurrents) أكثر في "أ" منها في "ب" و في "ب" منها في "ج". (انظر: F.Rastier.1987. p160. و G.Kleiber. 1990. p 36).

7- تبدو هذه النّظريّة ضيّقة جدا ومتصلّبة حيث تُقصي العديد من الخصائص التّعريفيّة التي يمكن أن نثبتها في المحتوى الدّلالي للكلمة، وهي سمات لا تدخل ضمن الشّروط الضّروريّة والكافية. ومثال ذلك خاصيّة "يطير" بالنّسبة للطير ليست خاصيّة موسوعيّة بسيطة،[12] وخاصيّة "الرّيش الأسود" بالنّسبة للشّحرور، فنموذج ش.ض.ك يحذف الشّرط المتعلّق بهذه الخاصيّة من جملة الشّروط الضّروريّة والكافية التي تُعرّف مقولة الشّحرور، لأنّه يوجد شحارير مهقاء، وذلك بالرّغم من أنّ الرّيش الأسود يلعب دورا مهما في تعريف الشّحارير.[13]

2- نظريّة الطّراز:

تُعتبر نظريّة الطّراز، أساسا، نظريّة في المقْوَلة (théorie de catégorisation)، فقد سعت إلى تقديم رؤية جديدة للمقْوَلة والمقولة تختلف عن النّظريّة الأرسطيّة، ويمكننا إيجاز هذه النّظريّة في سؤالين مركزييْن، أوّلهما يتمثّل في: على أيّ أساس يتمّ مَقْوَلة "س" ضمن مقولة معيّنة دون غيرها من المقولات الأخرى؟ أمّا السّؤال الثّاني فيمكن

---

[12]- هناك بعض النّماذج الكلاسيكيّة التي تُراعي هذه الخاصيات، ومثال ذلك بوتيي P.Pottier الذي يُدرجها ضمن ما يسمّيه المعينمات الـ virtuème، أو ما يُطلق عليه راستيي اسم المعينمات الخصوصيّة afférents، وهي المعينمات غير التّمييزيّة non distinctif

[13]- هناك انتقادات أخرى وُجّهت من طرف ننبرغ G.Nunberg ولانقايكر R.W.Langacker ولايكوف G.Lakoff لمنوال الشّروط الضّروريّة والكافيّة، ردّها كليبر (يمكن العودة إليه بالتّفصيل في G.Kleiber, La Sémantique du prototype, pp37-43).

صياغته كالتّالي: لماذا نسمّي "س" كلبا مثلا، مع أنّنا يمكن أن نقول عنه أنّه حيوان أو من الثّدييات ؟

من خلال السّؤال الأوّل ستتعرّض إلى مفهوم مركزيّ في هذه النّظريّة، و هو مفهوم "الطّراز" (prototype)، وسيتمّ النّظر فيه من خلال تناول المَقْوَلة من وجهة نظر أفقيّة، بمعنى تلك التي تُعنى بالتّنظيم الدّاخلي للمقولة.

أمّا من خلال السّؤال الثّاني فستتعرّض أيضا إلى مفهوم مركزيّ في نظريّة الطّراز، وهو مفهوم "المستوى القاعدي" (Niveau du base). وسيتمّ النّظر في هذا المفهوم من خلال تناول المَقْوَلة من وجهة نظر عموديّة، بمعنى النّظر في البنية التّفاعليّة بين المقولات، والنّظام التّدرّجي الذي تقوم عليه.

2-1. البعد الأفقي (La Dimension horizontale).

يُعرّف ابن منظور الطّراز باعتباره "الجيّد من كلّ شيء".[14] وهو بهذا التّعريف يلتقي مع التّعريف الأصلي لكلمة prototype، في أصلها اليوناني، فلفظ prototype "من النّاحية اللّغويّة مركّب من Protos في اليونانيّة بمعنى الأوّل، وTopos النّمط، فهو إذن النّمط الأوّل ".[15] و هذان التّعريفان يلتقيان مع تعريف علم النّفس العرفاني للطّراز، فقد عرّفته روش (E.Rosch) في أبحاثها الأولى باعتباره "النّموذج الأفضل" (meilleur exemplaire)، أو "المُعبِّر الأفضل" (meilleur instance)، أو الممثّل الأفضل (meilleur

---

14- لسان العرب، مادّة (ط، ر، ز).

15- عبد الله صولة، "المَقْوَلة في نظريّة الطّراز الأصليّة"، ضمن حوليات الجامعة التونسيّة، العدد46، 2002، ص369.

(représentant، أو المُعَبِّر المركزي (L'instance centrale) للمقولة.[16] فكلّ هذه التّعابير تجعل منه المثال "الجيّد" – على حدّ عبارة ابن منظور– للمقولة.

و يُحدّد علم دلالة الطّراز، في الواقع، مفهوميْن للطّراز:[17]

أ. **المفهوم الأوّل للطّراز:** المفهوم الأوّل للطّراز هو الّذي حُدّد منذ أعمال روش الأولى باعتباره العنصر المركزي (the central member) أو جملة العناصر المركزيّة.[18] ومثال ذلك مقولة الغلال، وهي المقولة الأساسيّة التي تناولتها روش، فالتّفّاح يعتبر عنصرا طرازيّا بينما الزّيتون يعتبر عنصرا أقلّ تمثيلا للمقولة، وبين الاثنين نجد تدرّجا تصاعديّا باعتبار مقياس التّمثيل، مثل المشماش والأناناس والفراولة والتّين.

ب. **المفهوم الثّاني للطّراز:** اقترح بعض العرفانيين من علماء الدّلالة مفهوما ثانيا للطراز، حدّده دانيال ديبوا D.Dubois بأنّه المثال الّذي يُحمل الخصائص البارزة للمقولة.[19] فالطّراز تحوّل من كونه النّموذج الأمثل إلى اعتباره كيانا مكوّنا من خاصّيات نموذجيّة، وهذا يمكن أن يَجعل، على رأي دانيال ديبوا، من الطّراز مفهوما مكوّنا من خاصّيات قد لا تجتمع أبدا في قيمة عينيّة، بمعنى أنّ الطّراز هو تمثيل ذهنيّ ولا يمتلك بالضّرورة ممثّلا واقعيّا أو معبّرا واقعيّا.

[16] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype, pp47-48.

[17] -John R. Taylor, Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory, OXFORD University Press 1995, pp 59-60.

[18] - Ibid.

[19] -G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p63.

وهذا التّحوّل في مفهوم الطّراز تمّ نتيجة أسباب نتبيّنها باستعراض الإشكاليّات الّتي طرحها المفهوم الأول للطّراز:

إذا اعتبرنا الطّراز الممثّل الأفضل للمقولة، فإنّه يضحي متعلّقا بشكل كبير بتصوّر الأفراد، فهو نموذج أمثل بالنّسبة للأفراد، وتعليق الطّراز في المقولة بالأفراد يطرح إشكالية تتمثّل في اختلاف الأفراد في تحديدهم للعنصر المركزي في المقولة. فإذا كان زيد وعمرو ليس لهما نفس الطّراز في مقولة الطّير، فكيف نفسّر أنّ تمشّيهما في مَقْوَلة مقولة الطّيور يقود إلى نفس النّتائج؟ و كيف نُفسّر، أيضا، إعطاءهم، بصورة إجماليّة، نفس المعنى لكلمة طير؟

لقد أكّدت التّجارب الّتي ركّزت على مفهوم الطّراز وتخصيصا تلك الّتي قامت بها روش والّتي وقع إعادة تطبيقها في أعمال دينيس M.Denis وديبوا D.Dubois وكورديي F.Cordiery أنّه حتّى وإن وجدت بعض الاختلافات بين الأفراد فإنّ هناك اتّفاقا كبيرا بين الأفراد المنتمين إلى نفس المؤسّسة الاجتماعيّة، «إنّه يوجد، كما يسلّم بذلك لانغ F.Leng، في ذاكرة الذّوات الإنسانيّة تمثيلات دلالية مستقرّة نسبيّا ومستمرّة».[20]

إنّ هدف علم دلالة الطّراز، كما يقول كليبر، هو تحديدا وصف زوايا المعرفة الطّرازيّة المتقاسمة.[21]

وينشأ هذا الاستقرار والاشتراك في تقاسم طراز معيّن بين الأفراد عند العرفانيين من خاصيّة "التّواتر" الّتي تُعتبر الخاصيّة التّعريفيّة الجديدة للطّراز.

---

[20] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p48-49.
[21] - Ibid.

فطراز مقولة مّا هو العنصر الأكثر تواترا فيها، فقاعدة التّواتر الشّديد هي الضّامن الوحيد لاستقرار التّفاعل بين الأفراد.

فديبوا مثلا في تحليله لـ22 مقولة دلاليّة في الفرنسيّة لم يعتبر طرازا إلاّ الأمثلة التّي يشترك في اعتبارها طرازا ما لا يقلّ عن 75% من الأفراد المُختَبَرين. لذلك أُعتبر الطّراز الممّثل الأفضل "المتعارف عليه" في مقولة مّا.

يمكننا، تبعا لذلك، أن نخلص إلى القول أنّ عنصرا مّا في مقولة مّا لا يُعتبر طرازا إلاّ إذا حُدّد من قِبل الأفراد باعتباره أفضل من العناصر الأخرى في المقولة، وأنّ عنصرا مّا يُعتبر أقلّ أهمّيّة، وأقلّ تمثيلا وعنصرا هامشيّا، إذا اعتبر الأفراد أنّ هذا العنصر هو على هذه الشّاكلة.

فمقياس التّمثيليّة(représentativité)، أو درجة التّطريز في مقولة مّا تكتسب إفادتها من هذا الاستقرار في العلاقة التّفاعليّة بين الأفراد.[22]

و لكنّ ديبوا نفسه طَعن في هذه العلّة الّتي عُلّل به مفهوم الطّراز، باعتباره الممثّل الأبرز للمقولة، واعتبر أنّه لا توجد وجاهة في تفسير الطّراز بشدّة تواتره، فلا يمكن ردّ الطّراز إلى كثرة الاستعمال. وبعبارة أخرى فاعتبار الدّوري طرازا في مقولة الطّير لا يرجع إلى التّواتر المعجمي لكلمة الدّوري بنسبة يتفوّق بها على العناصر غير النّموذجيّة، لذلك يرى أنّ الطّراز ليس ممثّلا أبرز للمقولة لشدّة تواتره بل لاكتسابه أفضل الخصائص النّموذجيّة لمقولتة. وبهذا التّعريف نستطيع أن نفسّر لماذا يعتبر النّسر أكثر

---

[22] -G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p 99

طرازيّة من الفرّوج رغم أنّ الفرّوج أكثر استعمالا من النّسر، فهو عنصر طرازي لأنّه يكتسب خصائص نموذجيّة أكثر من الفرّوج في مقولة الطّير.[23]

يُفهم الطّراز في هذا التّصوّر الجديد باعتباره تمثيلا ذهنيّا لا يُخصّص بخاصّياته - بالضّرورة - عنصرا محدّدا من عناصر المقولة. وقد رأى تيلور في كتابه "المقْولة اللّسانيّة" (Linguistic categorization) أنّ اعتبار الطّراز عنصرا مخصوصا في المقولة هو أمر يمنع ذلك العنصر من أن يكون هو نفسه مقولة. فنحن نميل إلى القول مثلا بأنّ "هزارا" معيّنا هو عنصر من عناصر مقولة الطّير، وهو أيضا عنصر من عناصر مقولة الهزار.

ويتساءل، إذا كان الطّراز هو النّموذج الأمثل، فكيف يمكن أن نحدّد طراز النّذالة و الطّول؟ فنحن و إن استطعنا أن نحدّد النّذالة بألفاظ المفاضلة (أقلّ/ أكثر) أو حتّى المقارنة بين الأشياء المعروفة في الطّول بألفاظ المفاضلة، فإنّه لا يمكننا أن نستخرج الطّراز من النّذالة ولا الطّراز من الطّول[24].

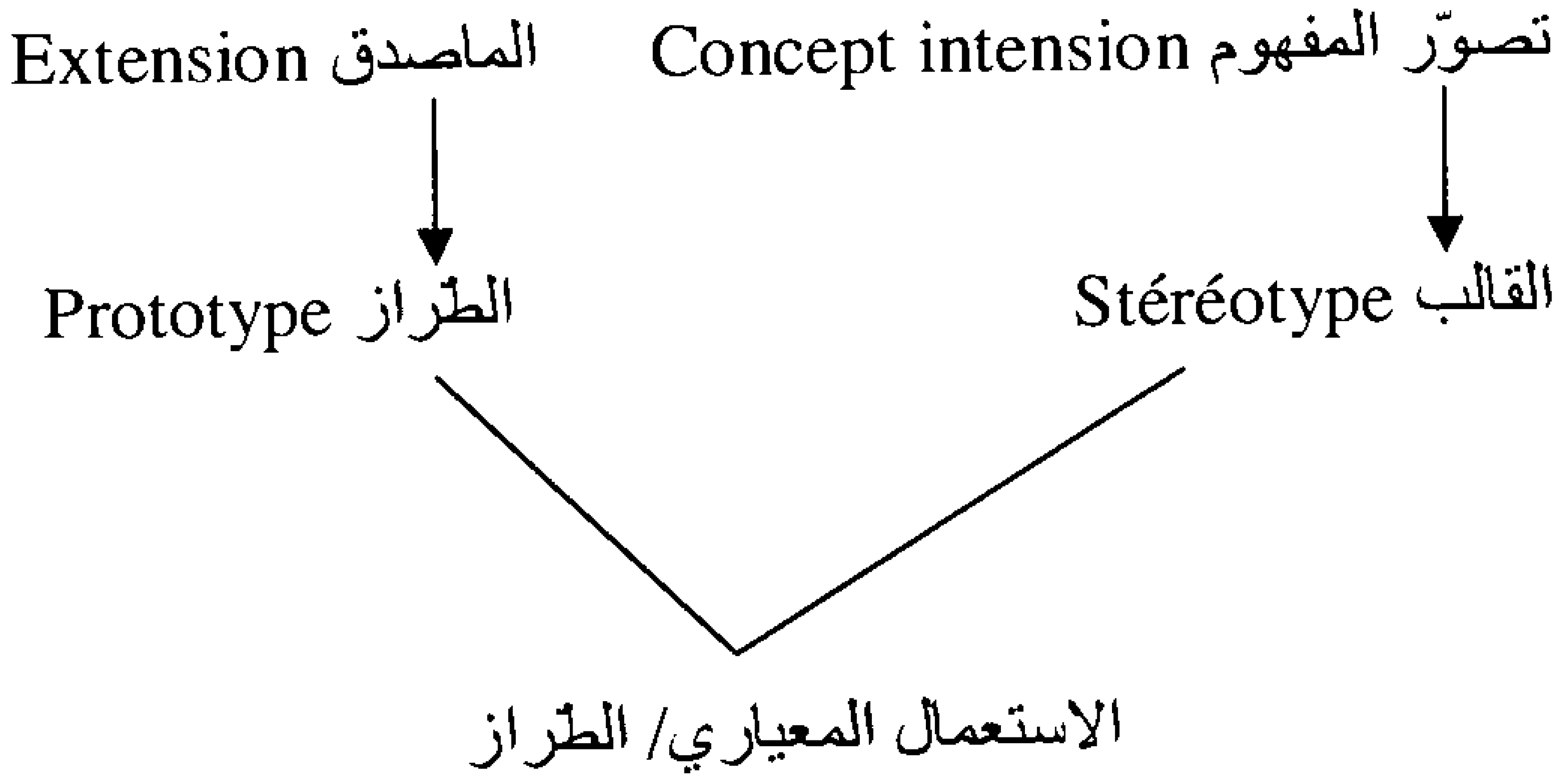
ونشير هنا إلى أنّ الطّراز هو تمثيل ذهني للخاصيات النّموذجيّة (typiques) للمقولة، وليس تمثيلا ذهنيّا للشيء النّموذجي (الطّرازي) للمقولة. فالتّمثيل الذّهني للطراز-الشيء هو مفهوم متعلّق بالمعنى الأوّل للطراز. ففي هذا المعنى يقع التّمييز بين المقولات الفرعيّة، أي الشّيء أو المُعبّر داخل المقولة باعتباره طرازا، وبين التّمثيل الذّهني أو الصّورة العرفانيّة لذلك الشّيء. فما يوجد في ذهن المتكلّم ليس المقولة الفرعيّة التي تُعتبر

---

[23] - Ibid , p62.
[24] - Taylor, Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory, p 60.

طرازا، ولكنّ الصّورة الذّهنيّة لتلك المقولة الفرعيّة، فإذا أخذنا مثلا المقولة الفرعيّة "الدّوري" – و المثال لكليبر – باعتبارها تمثّل طراز الطّير، فهذا بالنّظر إلى الصّورة العرفانيّة التي نمتلك عن هذه المقولة الفرعيّة. فالطّراز إذن هو الشّيء الذّهني أو الخطاطة (Schéma) أو الصّورة العرفانيّة التي ترافق الكلمة التي بموجبها تتم المقْوَلة. وقد استنتج كلّ من J.R.Hurford و B.Heasley و C.Shwarze هاتين الحقيقتيْن، وأطلقوا على الأوّل، أي الشّيء الذي يعتبر المثال الأفضل للمقولة، اسم "الطّراز" (Prototype)، وعلى الثّاني، أي التّصوّر الذي يتعلّق به، اسم "القالب" (Stéréotype).

و هذا التّمييز يمكن أن يُظهره الرّسم التّالي:[25]



إنّ مفهوميْ الطّراز، باعتباره الممثّل الأفضل للمقولة أو باعتباره التّمثيل الذّهني للخاصيات النّموذجيّة، يسيران في اتّجاهين متعاكسين، ففي الطّراز–المُعَبِّر (prototype-instance)، (الدّوري مثلا بالنّسبة للطير)، تبرز الخصائص النّموذجيّة للمقولة عن طريق التّمثيل الذّهني لهذا الطّراز الشّيء

[25] - G.Keiber, La Sémantique du prototype, p61.

(prototype-objet)، وبذلك فمسار هذه الحالة يكون بالانطلاق من الطّراز-الشّيء، إلى التّمثيل الذّهني، وصولا إلى معرفة الخصائص النّموذجيّة.

الطّراز الشيء ← التّمثيل الذّهني ← معرفة الخصائص النّموذجيّة.

أمّا في المفهوم الثّاني للطّراز، فالحركة تكون عكسيّة، فالخصائص النّموذجيّة هي قاعدة خلق طراز – شيء مجرّد (prototype-objet abstrait)، وهذا ما يخوّل لنا بعد ذلك معرفة الدّوري مثلا باعتباره طيرا طرازيّا.

و يكون بذلك مسار هذا المفهوم على النّحو التّالي:[26]

الخصائص النّموذجيّة ← التّمثيل الذّهني ← معرفة الطّراز- الشّيء

يمكننا أن نعتبر، مثلما يقول موشلير، "أنّ الطّراز هو النّموذج الأمثل للمقولة، لأنّه يمتلك الخاصيات المُعتبرة نموذجيّة في المقولة المَعنيّة. ومن هنا فليس من الضّروري أن يكون هناك مُعبّر للمقولة، ولكن لربّما يكون تركيبا ذهنيّا. وهذا الأمر يقتضي تغيير الاتّجاه: فعندما يتعلّق الطّراز بشيء مّا في العالم، فإنّنا انطلاقا منه نحدّد الخاصيات النّموذجيّة لعناصر المقولة. وعندما يتعلّق بمركّب ذهني ننطلق من الخاصيات النّموذجيّة من أجل الوصول إلى الطّراز".[27]

---

[26] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype, pp63-64.
[27] - J. Moeschler et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, p388.

و قد أدّى هذا الفهم للطّراز إلى تقديم صورة جديدة للمقولة والمقْوَلَة، تقوم على عدد من الفرضيات :

– المقولة تمتلك بنية داخليّة طرازيّة.[28]

– إنّ درجة تمثيل مثال مّا ترجع إلى درجة انتمائه إلى المقولة.[29]

– إنّ حدود المقولات حدود ضبابيّة.[30]

– إنّ عناصر المقولة لا تمتلك خاصيات مشتركة بينها جميعا، بل هي تتعالق على أساس نظام التّشابه الأسري.

– إنّ انتماء عنصر مّا إلى مقولة مّا، يقوم على قاعدة درجة مماثلته للطّراز.

فالفرد يُمَقْول الأشياء في العالم انطلاقا من مشابهتها للطراز. فهو يُمَقْول الأشياء في مقولة الطّير انطلاقا من مشابهتها للدّوري، ويُمقْول الأشياء في مقولة الغلال انطلاقا من مشابهتها للبرتقال أو للتفّاح أو للموز... فالطّراز يلعب بتواتره – حسب روش – نقطة مرجعية عرفانيّة (Cognitive reference point) لمقولاتنا وأنساقنا التّصنيفيّة. وهذا يفترض مسبّقا أنّ الأفراد لهم القدرة الكافية لإثبات درجة المماثلة الطّرازيّة.[31]

---

[28] -G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p52.

J.Moeschler et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique p387.

[29] -G.Kleiber, La Sémantique du prototype, pp 52- 53.

[30] - Ibid, p53.

[31] - G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p41.

هذا المبدأ كان الأساس الذي انبنى عليه المبدأ الموالي الذي يقول:

- إنّ الانتماء إلى المقولة لا يتمّ بصورة تحليليّة، بمقارنة كلّ خاصيّة من خاصيات الشّيء بكلّ خاصيّة من خاصيات الطّراز، ولكنّ الأمر يتمّ بشكل كلّيّ. وهذا ما يجعل من نظريّة الطّراز تخالف النّظريّة الكلاسيكيّة، وعلم الدّلالة البنيوي تحديدا. ولنأخذ المثال الذي ضربه عبد اللّه صولة نموذجا، وهو تعريف الثّعالبي لمقولة الطّير، حيث يقول محاولا إثبات أن تعريف الثّعالبي تعريف طرازيّ "إنّ الثّعالبي لم يعتمد في تحديد مفهوم الطّير مبدأ السّمات التّمييزيّة من قبيل "لاحم / غير لاحم" "داجن / غير داجن" "قادر على الطّيران / غير قادر". و إلاّ لما كان النّسر في مقولة واحدة مع الحمام أو مع الدّيك. وإنّما اعتمد الثّعالبي مبدأ المشابهة الإجماليّة (similitude globale) من حيث الصّورة. وهذا المبدأ هو أساس المَقْوَلة في نظريّة الطّراز (وتحديدا الطّراز باعتباره محور المقولة). ممّا جعل الدّيك على سبيل المثال فردا من المقولة التي تضمّ النّسر".[32]

و قد سعت روش إلى إثبات هذه الفرضيّات عن طريق عدد من التّجارب المختلفة، وانتهت إلى أنّ:

- العناصر النّموذجيّة هي أسرع مَقْوَلة من العناصر غير النّموذجيّة، فقد طُلب من المختبَرين الضّغط على الزّر الّذي يشير إلى صحيح أو خاطئ في الجّواب عل صيغة من قبيل : "الـــ(مثال مّا) هو (اسم المقولة)"، ومثال

---

[32]- عبد اللّه صولة، "أثر نظريّة الطّراز الأصليّة في دراسة المعنى"، ضمن حوليات الجامعة التونسيّة. العدد45، 2001، ص ص266-267.

ذلك"الفرخ هو طير". فكانت نتيجة الاختبار أنّ زمن الإجابة كان أكثر إيجازا في الأمثلة الطّرازيّة.

- العناصر الطّرازيّة يقع تقبّلها أوّلا من قبل الأطفال.[33]

- النّماذج الطّرازيّة تعتبر نقاطا مرجعيّة عرفانيّة.

- النّماذج الطّرازيّة تصنّف أوّلا عندما ترقّم العناصر داخل المقولة.[34]

و لنأخذ مثلا يعود إلى دانيال ديبوا، اتخذه ليثبت تأثير الطّراز في فهم الجُمل.

فقد قدّم للأفراد موضوع الاختبار جملة "**الحيوان كان ينبح عند دخول موزّع البريد**"، وطلب منهم أن يبيّنوا الصّورة الملائمة بين:

أ- كلب نموذجيّ.

ب-كانيش.

ج- ثعلب.

د- خروف.

فالنتيجة المتوصّل إليها أثبتت الرّسوخ العرفاني للطّراز. فالزّمن المستغرق لبيان الصّورة الملائمة هو أقصر في "أ" منه في "ب"، و في النّفي هو أطول في "ج" منه في "د".[35]

---

[33]- يمكن العودة إلى تجربة روش الّتي قامت على متكلّمي الدّاني Dani في ما يتعلّق بمقولة الألوان. G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p41

[34] - Ibid. انظر تجارب روش على مقولة الطّير مثلا.

- إنّ أقلّ الأمثلة نموذجيّة تُعتبر، غالبا، مشابهة لأكثر الأمثلة نموذجيّة وليس العكس. فمن غير المفاجئ مثلا أنّ الأمريكيين يعتبرون الولايات المتّحدة مثالا عالي التّمثيل للقارة، فعندما يُطّلب من الأشخاص المختَبَرِين الإتيان بمثالَيْن متشابهَيْن من القارة فإنّهم يعتبرون المكسيك أكثر مشابهة للولايات المتّحدة، أكثر من اعتبارهم الولايات المتّحدة مشابهة للمكسيك[36].

2-2. المستوى العمودي (La Dimension Verticale):

سنقارب في هذه الفقرة المفهوم القاعدي الثّاني في علم دلالة الطّراز، وهو "المستوى القاعدي" في نظام المَقْوَلة، أو مستويات الألفاظ في المستوى العمودي للمقولة. فإن شكّل الطّراز المبدأ المنظّم للمقولة داخليّا (المستوى الأفقي) فإنّ المستوى القاعدي يشكّل مبدأ التّنظيم الأساسي بين المقولات (المستوى العمودي). وإذا كان مفهوم الطّراز قد أجابنا عن سؤال "لماذا تُدمج "س" في مقولة "أ"؟"، فإنّ دراسة هذا المفهوم ستمكّننا من الإجابة عن سؤال "لماذا نسمّي"س"بـــ "أ"؟"[37]

مثلما لاحظ براون (R.Brown) فإنّ الأشياء في العالم لها عديد الأسماء، ولنأخذ مثلا الدّينار، فالدّينار الّذي في جيبي ليس فقط دينارا، بل هو أيضا نقود، وشيء معدنيّ، وهو دينار أُصدر سنة 1960، وهو في الواقع دينار مخصوص من جملة الدّنانير الّتي سُكّت سنة 1960، وهو كذلك

---

[35] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p 58.
[36] - G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p41.
[37] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype : catégories et sens lexical, P.U.F 1990, p75.

النّموذج الوحيد في الخدوش الّتي عليه وفي تغيّر الألوان والأماكن الملساء الّتي عليه.

وإذا نظرنا إلى "الكلب على المرج لأخضر"، فهو ليس كلبا فحسب، بل أيضا كلب حراسة، ومن ذوي الأربعة أرجل، وكائن حيّ.[38]

فهذه الألفاظ المختلفة ليست على نفس المستوى، وهي بذلك ليست من المترادفات، ففي "من ذوي الأربعة أرجل"، أو "كائن حيّ"، هي أسماء أو مقولات أكبر من مستوى الكلب، أمّا "كلب الحراسة" فهو كلب مُنْضو في مقولة الكلاب.

ونفس الأمر بالنسبة للدّينار، فتسميته عملة أو نقود تُعتبر تسمية في منزلة أعلى من مستوى الدينار، بينما دينار 1960 يُعتبر في مستوى أدنى من مستوى الدّينار، فهو مستوى منضو داخل مستوى الدّينار. نتبيّن انطلاقا من هذين المثالين وجود تدرّج بين المقولات، وهذا التّدرّج خاضع لمبدأ التّضمّن (inclusion). وتبدو هذه الأسماء الّتي يمكن أن نطلقها على شيء مّا ليست متماثلة، فنحن نميل مثلما يرى براون (R.Brown) إلى استعمال لفظة كلب في جملة "كلب على المرج الأخضر" دون الكلمات الأعلى منه مثل "من ذوي الأربعة أرجل" أو "كائن حيّ"، أو حتّى الكلمات الأدنى منه والمنضوية تحته مثل "كلب الحراسة". ويتّضح من خلال هذا المثال أنّ لفظ

---

[38] - Brown 1955 p 14, cité par Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p31.

الكلب يتمتّع بوضعيّة مخصوصة ومميّزة من بين ألفاظ المستويات الأخرى.[39]
فكيف يمكن أن نفسّر ذلك؟

هناك نموذجان تفسيريان وقع طرحهما، أولهما ذلك الّذي لبيرلن (B.Berlin) وشركائه، والّذي أُسّس على دراسة انترويولوجيّة للتّصنيفات الشّعبيّة للنّباتات والحيوانات. وثانيهما يعود لروش ورفاقها ويندرج ضمن رؤية نفسيّة لسانيّة (psycholinguistique).

– الأنترولوجيا العرفانيّة (بيرلن ورفاقه):

قامت أعمال بيرلن(Berlin) ورفاقه الّتي أُنجزت خاصّة مع متكلّمي التيزلتال (Tezeltal)، على دحض النّظرة الفلسفيّة الكلاسيكيّة التي ترى أنّ مقولات الذّهن تناسب مقولات العالم، ودحض اللّسانيات المنبثقة عنها.

وقد كشفت بحوث بيرلن ورفاقه أنّ هناك مستوى واحدا في التّصنيف وهو مستوى الجنس، يمثّل القاعدة البسيكولوجيّة لمتكلّمي التيزلتال. ومستوى الجنس (genera) يمثّل المستوى الوسيط في تصنيفيّة المستويات التي ضبطها بيرلن، والتي يمثّلها الشّكل التّالي:

– المملكة .(Unique beginner ou Kingdom)

–شكل الحياة (Life forme).

– الجنس (Genus).

[39] - Lakoff, Women, fire, and dangerous things. p31 et G.Kleiber, La Sémantique du prototype, catégories et sens lexical, p75.

-النّوع .(Species).

- الفصيلة (Variety).[40]

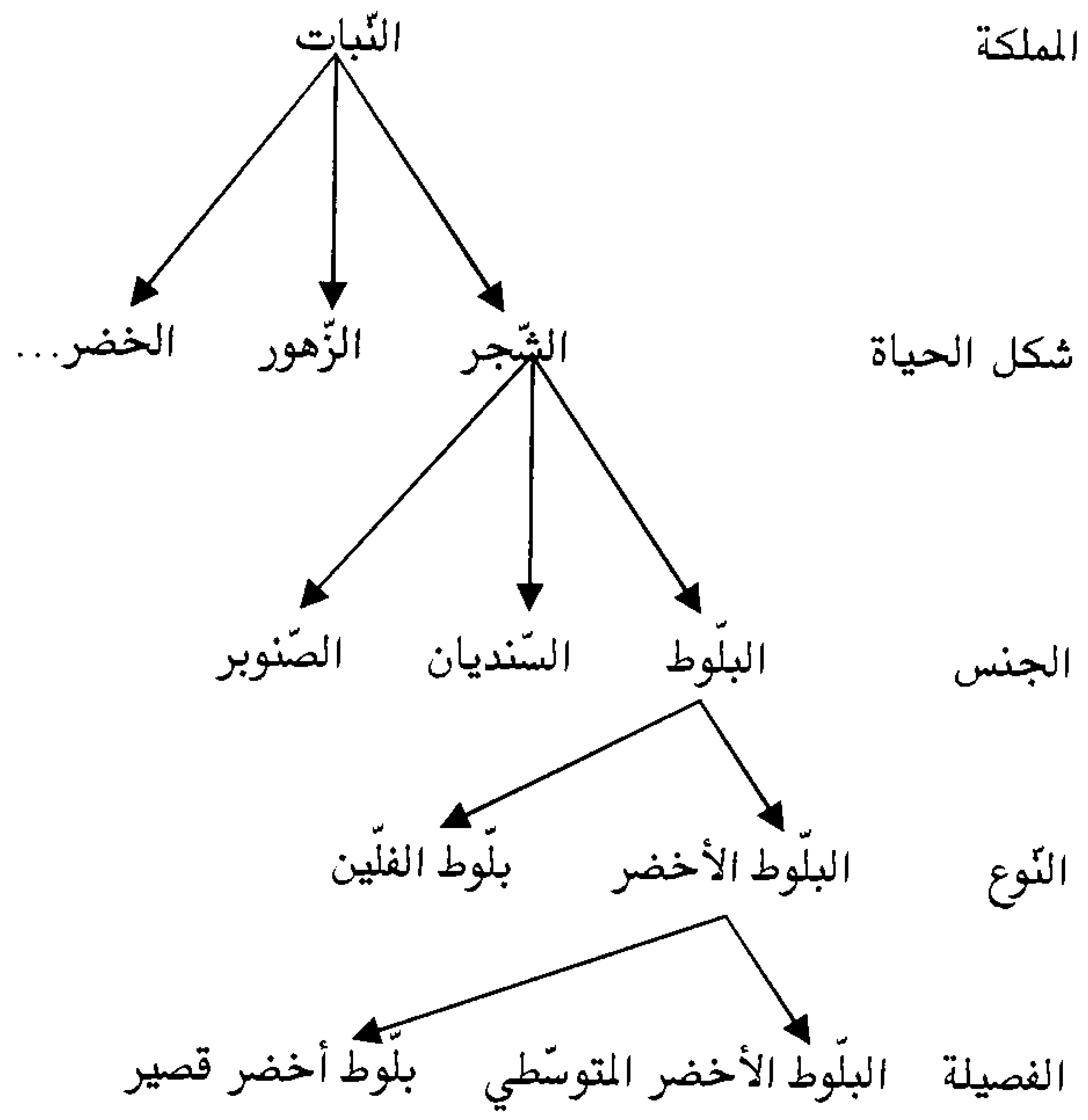
ففي المستوى الأوّل نجد كلمات مثل "نبات" و"حيوان"، وفي مستوى "شكل الحياة" نجد مقولات مثل "الأشجار" و"الطّير" و"الثّدييات" و"الزّهور"...إلخ، أمّا الأجناس الشّعبيّة فنجد فيها مثلا "شجرة القرو" و"الدّوري" و"الكلب" و"الخزامى" ...إلخ، أمّا بالنّسبة للنوع فنجد مثلا "شجر القرو الأخضر"، وفي نفس المقولة ينضوي "شجر القرو الأخضر المتوسّطي". وهذا ما يوضّحه الرّسم التّالي:[41]

---

[40] - Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p33.

[41]-انظر G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p80

وعبد الله صولة، "المَقْوَلة في نظريّة الطّراز الأصليّة"، حوليات الجامعة التونسيّة، العدد46، ص 376.



"وهذا التّقسيم المقولي يذكّر – كما يقول عبد اللّه صولة – من حيث عدد الأقسام وحتّى من حيث بعض المصطلحات بالكلّيّات الخمس في المقولة كما اشتهرت في التّقاليد الأرسطيّة وهذه الكلّيات هي: الجنس والنّوع والفصل والخاصّة والعرض، وهي على الإجمال لا بالتّفصيل ما جاء به أرسطو"[42].

وقد بيّن بيرلن كما ذكرنا أنّ الأجناس الشّعبيّة (folk genera) تمثّل المستوى العرفاني الأكثر هيمنة، ويرجع ذلك للأسباب التّالية:

---

[42]– عبد اللّه صولة، "المَقْوَلة في نظريّة الطّراز الأصليّة"، ص376.

- يُسمّي الإنسان الأشياء بسرعة أكبر في هذا المستوى (مستوى الجنس). فقد قام بيرلن بمرافقة أحد العارفين الأصليين من متكلّمي التّزلتال، وتوغّل في الأدغال معه سائلا إيّاه عن أسماء النّباتات التي تصادفهما، فتبيّن له أنّ هذا الأخصّائي تمكّن من تسمية عدد كبير من النّباتات، لكنّه يميل إلى تسميتها باستعمال الأسماء التي تعود إلى مستوى الجنس (مثل السنديان والإسفندان ...إلخ)، بدلا من استعمال التّسميات التي تعود إلى مستوى النّوع (مثل الإسفندان السّكري)، ولا يسميها كذلك مستعملا "شكل الحياة" (مثل شجرة)[43].

- اللّغات تُعطي أسماء بسيطة للأشياء في هذا المستوى.

- إنّ أسماء الجنس هي أوّل ما يتعلّمه الأطفال. وهذا ما كشف عنه ستروس في بحوثه حول متكلّمي التّزلتال. فالأطفال يكتسبون أوّلا أسماء الجنس (generic-names)، ثمّ يشرعون بعد ذلك في مواصلة التّفريق بين التّسميات، ويواصلون في آن واحد التّمييز والتّعميم، بمعنى اكتساب مقولات المستويات العليا ومقولات المستويات السّفلى.

- الأشياء في هذا المستوى يقع تذكّرها بسرعة أكبر من الأشياء في المستويات الأخرى.

- الأشياء في هذا المستوى لها دلالة ثقافيّة أكبر.

[43] - Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p33.

- الأشياء في هذا المستوى تُدرك بصورة كلّيّة باعتبارها جشطلتا[44] واحدا.

- الأشياء في هذا المستوى هي أسرع الأشياء تخزينا في الذّاكرة.[45]

وإجمالا فإنّ البحوث الإثنوبيولوجيّة أثبتت أهمّيّة مستوى الجنس، وبيّنت من خلال دراستها للتزلتال أن مقولات الذّهن تناسب تقطيع العالم بشكل جيّد في مستوى الجنس، بينما يبدو هذا التّناسب غير جيّد في المستويات الأخرى.[46]

ولكن يمكن أن نتساءل إلى أيّ حدّ يُعتبر المستوى القاعدي للمَقْوَلة كلّيا في هذا الضّرب من الدّراسات؟

اقترح بيرلن في هذا الإطار التّمييز بين نوع القدرات الإنسانيّة العامّة بالنّسبة للمستوى القاعدي للمقْوَلة، المتأتّية من العوامل الفيزيولوجيّة والبسيكولوجيّة العامّة، ووظائف المستوى القاعدي للمقْولة، التي تضيف العوامل التي تخلقها الثّقافة والتّمارين المخصوصة.

44- "الجشطلت لفظ ألماني معناه الشّكل أو الصّورة. ومعنى الصّورة هنا الخارجيّة من جهة والبنية الباطنيّة والتّنظيم الدّاخلي من جهة ثانية.

والجشطلتيّة نظريّة الأشكال والصّور (كوهلر وفرتهايمر وكوفكا) وهي في الأصل نظريّة نفسيّة تذهب إلى أنّ الظّواهر النّفسيّة وحدات كلّيّة منظّمة، لها من حيث هي كذلك، خصائص لا يمكن استنتاجها من مجموع خصائص الأجزاء. ومعنى ذلك أنّ إدراك الكلّ متقدّم على إدراك لعناصر والأجزاء، وأنّ خصائص كلّ جزء متوقّفة على خصائص الكلّ." (جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المجلّد2، ص404.)

45 - Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p33.

46 - Ibid. pp33-34.

هذا التّقسيم جعل بيرلن يقرّ بأنّ الثّقافة المعطاة تعطي منفعة قليلة لبعض القدرات الإنسانيّة العامة في مَقْوَلة المستوى القاعدي مثل الإدراك الحسّي الجشطالتي. ومثال ذلك أنّه في بعض الثّقافات الحضريّة تُقارب مقولة الشّجر باعتبارها مستوى قاعديّا، وفضلا عن ذلك فإنّ قسما من النّاس الأخصائيين في ثقافة مّا يمكنهم أن يتحدّثوا بدقّة عن الأشياء في بعض الميادين مثل أنواع السّيارات وغيرها باعتبارها قاعديّة.

وإجمالا نقول أنّ بيرلن يتحدّث عن حالتيْن شاذتيْن مثل حالة المدني الّذي لا يعرف أنواع الأشجار فتُعتبر الشّجرة عنده مستوى قاعديّا وحالة الأخصّائي الّذي يعرف جيّدا تّفاصيل الأشياء فيحدّد الأشياء داخل المجال بدقّة.

وبذلك يخرج برلين من فرضيّته هذه بنوعين يقول أنّهما غير كلّيّيْن:

النّوع الأوّل ناتج عن الثّقافة وهو أقلّ استعمالا للقدرات الإنسانيّة العامة وهو يُنتج المقولات ذات المستوى العالي (higher- level categories)، مثل الشّجر ويُقاربها على أنّها قاعديّة.

والنّوع الثّاني ناتج عن التّدريب المخصوص، وهو محصور في قسم من الخبراء حيث يقاربون مستويات مخصوصة جدّا باعتبارها مستويات قاعديّة في بعض ميادين اختصاصاتهم.

وبعد هذا التّحليل أثبت بيرلن أنّ أيّ ثقافة لا يمكن أن تختلف في المَقْوَلة عن ثقافتنا وثقافة الــتزلتال. فمستويات المَقْولة هي نفسها عند كلّ كائن إنسانيّ، وهذا ببساطة لأنّ الكائنات الإنسانيّة تتقاسم القدرات العامة

للإدراك الحسّي الجشطالتي، والنشاطات المحرّكة الكلّية. إنّ هذه القدرات تمنح الإنسان دورا أساسيا في تحديد المستوى القاعدي للمَقْولة.

ولكنّ هذا التّقسيم الّذي اتخذه بيرلن لم يكن صالحا دائما، ولنأخذ مثالا على ذلك أنّ متكلّما رأى دُوريّا على المرج الأخضر أو سنديانة، فالمتكلّم سيقول في هذه الأثناء أنّ هناك طيرا على المرج الأخضر أو شجرة في المرج الأخضر، وهذا ما لا يتماشى مع فرضيّة بيرلن الّتي تفترض أن يعود إلى الألفاظ الّتي ترجع إلى مقولة الجّنس الشّعبي، بمعنى الدوري أوالسّنديان، ولا يعود إلى الألفاظ الّتي ترجع إلى "شكل الحياة"، لذلك سعت روش ورفاقها إلى توسيع هذا النّموذج وتجاوز سقطاته اعتمادا على أسس بسيكولوجيّة.[47]

– المستوى القاعدي وعلم النّفس العرفاني:

رغم أنّ النّظريّة الكلاسيكيّة للمقولات لا تعطي أهمّيّة مخصوصة للمقولات الوسيطة في التّراتبيّة المعجميّة، فإنّ أنتروبولوجيين أمثال بيرلن وهين (Hunn) بيّنوا أنّه في التّصنيف المعجمي للنباتات والحيوانات في التّزلتال، يُعتبر مستوى الجّنس البيولوجي مستوى بسيكولوجيا قاعديّا. وقد استغلّ علم النّفس العرفاني عن طريق أهمّ روّاده، روش ورفاقها، هذه النّتائج ووسّعوها، وقد استفادوا أساسا من فرضيّتيْ بيرلن التّاليتين:

– هناك نظام خارجي للمقولات، وهذا النظام الخارجي هو نظام متدرّج، يقوم على قاعدة التّضمّن.

[47] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype : catégories et sens lexical, p83.

- هناك مستوى مفضّل في وسط هذا النّظام التّدرّجي وهو المستوى القاعدي.

ولكنّ روش اقترحت تصنيفا يقوم على ثلاثة مستويات:

- المستوى الأعلى niveau superordonné.

- المستوى القاعدي niveau de base

- المستوى الأدنى niveau subordonné .

ويكمن الاختلاف بين تصنيف روش (علم النّفس العرفاني) وتصنيف بيرلن (الأنتروبولوجيا العرفانيّة) في جانبين:

- النّظام التّصنيفي ليس هو نفسه فمن خمسة مستويات في نظريّة بيرلن تحوّل إلى ثلاثة مستويات عند روش، ونتج عن ذلك أنّ المقولات الّتي تظهر في مستوى الجنس الشّعبي ليست هي نفسها تحديدا الّتي تظهر في المستوى القاعدي.

- إنّ تمييز المستوى القاعدي أُنجز بشكل أكثر نسقيّة، مع السّعي إلى إيضاح أسباب البروز العرفاني لهذا المستوى.

هذا التّصنيف الثّلاثي المقترح من قبل روش ورفاقها يُعيد تنظيم الأقسام البيولوجيّة الكلّيّة لبيرلن بصورة مختلفة، ويظهر هذا الاختلاف في مقولات مثل الشّجر أو السّمك وغيرها. فالإسفندان أو شجرة القرو أو البولو (Bouleaux) وغيرها، الّتي تمثّل في تصنيف بيرلن مستوى الجنس، فهي تمثّل على عكس ذلك عند روش المستوى الأدنى (niveau

(subordonné، وتمثّل المستوى القاعدي لفظة "شجرة" في حين يمثّل المستوى العلوي "النّبات".

أمّا بالنسبة للحيوانات والغلال والأثاث وغيرها فالبعد العمودي يظهر تنظيما مثل التّنظيم التّالي:

المستوى الأعلى:	الحيوان	الغلال	الأثاث.
المستوى القاعدي:	كلب	التّفاح	كرسي.
المستوى الأدنى:	كلب حراسة	تفاح قولدن	كرسي المطبخ.

وقد مكّن هذا التصنيف من حلّ الإشكالات الّتي طرحها نموذج بيرلن، فإذا كان "الشّجر" و"الطّير" مقولتيْن قاعديتيْن فمن الطّبيعي أن نستعمل هذه المقولات في التّسمية وفي الاستعمال المتداول. وبعبارة أخرى يمكننا أن نفهم لماذا يقول متكلّم مّا بصورّة طبيعيّة أنّ "طيرا يوجد على السّطح"، لا أن يقول "حيوان يوجد على السّطح"، أو"الهزار يوجد على السّطح"، وقد تمّ لروش ورفاقها ذلك عن طريق جملة من التّجارب البسيكولوجيّة بيّنت الأسبقية العرفانيّة للمستوى القاعدي الّذي تتميّز عناصره بأنّها أكثر العناصر الّتي:

1- تمتلك عددا من الصّفات الدّلاليّة المشتركة.

2- لها برامج محرّكة مشابهة الواحدة منها للأخرى.

3- لها أشكال متماثلة.

4- يمكن أن تُعرّف انطلاقا من أشكال متوسّطة لعناصر القسم.[48]

هذه الخصائص أدّت إلى النّتائج التّالية:

* إنّ المستوى القاعدي والمستوى الفرعي يتقابلان مع المستوى الأعلى، فعناصر مقولاتهما تُدرك باعتبارها جشطلتات متماثلة، فليس هناك شكل عام يعود إلى "حيوان"، بينما نلاحظ وجود شكل عام يمكن الرّجوع إليه في "كلب" أو "كلب حراسة". ونتيجة لذلك فالمستوى القاعدي هو المستوى الأكثر ارتفاعا والأكثر تجريدا، حيث تبدو عناصر المقولات لها أشكال عامة ملاحظة بشكل متماثل.

* إنّ المقولات التي تنتمي إلى المستوى القاعدي والمستوى الفرعي يمكن أن تمنح مكانا للصورة سواء كانت مجرّدة أو محسوسة وذلك إذا أردنا رسمها برسم أو صورة تمثّل كلّ المقولة. فالمستوى القاعدي، على حدّ عبارة لايكوف، هو "المستوى الأعلى الذي تكون فيه صورة ذهنيّة واحدة قادرة على عكس كامل المقولة"[49].

وهذا على عكس المستوى الأعلى الذي لا يقدّم صورة متشابهة لكلّ مقولاته. فيمكننا مثلا أن نتخيّل أو نرسم كلبا أو كلبا إسبانيوليا، دون أن تكون الصّورة الذّهنية التي لنا تُبرز كلبا مخصوصا أو كلبا إسبانيوليا مخصوصا.

48 - G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p84.
49 - G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p46.

والأمر نفسه بالنّسبة لمقولة الحيوانات، فنحن دائما نمتلك صورة (أو رسما) لنوع من الحيوانات المخصوصة، سواء في المستوى القاعدي أو في المستوى الفرعي، ولكن ليس لنا صورة للحيوان بصورة عامّة.

* إنّ المستوى القاعدي هو المستوى الأكبر الذي تُستعمل فيه أنشطة مُحرّكة متماثلة. وهذه السّمة متولّدة من كيفيّة تعاملنا مع الأشياء وتفاعلنا معها. ولنأخذ مقولة الكرسيّ مثلا، فالحركات التي نأتيها عند استعمال الكرسي يمكن أن تنطبق على كافّة عناصر المقولة (الجلوس إلى أسفل مثلا)، بمعنى أنّ البرنامج الحركي المستعمل مُشترك بين عناصر المقولة. بينما هذا لا ينطبق على المقولات العلويّة. فلا يمكننا مثلا إيجاد نوع من التّفاعل الحركي العام في مقولة الأثاث، فالبرنامج الحركي الذي يُستعمل للسرير غير البرنامج الحركي الذي نستعمله للكرسيّ، غير ذلك المستعمل للخزانة... إلخ.

* إنّ المستوى الأسرع في إثبات هويّته هو المستوى القاعدي، وقد أثبتت ذلك روش من خلال جُملة من التّجارب، منها أنّها أظهرت للأفراد موضوع الاختبار ثلاث صور، واقترحت عليهم ثلاثة اقتراحات، وطلبت منهم ذكر الاسم المعنيّ بأكبر سرعة ممكنة. وقد بيّنت التّجربة أنّ إثبات الهويّة يكون أكثر سرعة إذا كان اللّفظ يعود إلى المستوى القاعدي. فنحن نَعْرِف مثلا بسرعة أكبر "تفّاح قولدن" باعتباره تفّاحا قبل أن نعرف أنّه "تفّاح قولدن" أو أنّه غلال. فالمستوى القاعدي يمثّل المستوى الذي يثبت به الأفراد بأكثر سرعة عناصر المقولة.

* إنّ المستوى القاعدي هو مستوى التّسمية المُفضّل، فألفاظ المستوى القاعدي هي الألفاظ الأكثر جريانا ودورانا بين النّاس. وهذا الأمر يمكن أن

نتبيّنه من خلال الاختبار الذي سبق ذكره، فالأفراد الذين طُلب منهم بعد أن عُرضت عليهم صور للأشياء أن يحدّدوها، يميلون إلى استعمال الألفاظ التي تعود إلى المستوى القاعدي. ويتمّ هذا حتّى في الحالات التي توجد بينها أشياء تنتمي إلى نفس المقولة القاعديّة. فمثلا لو عرضنا عشرين رسما تُصوّر كلبا اسبانيوليا وكلب بارجي ألماني وكانيش... إلخ، فنحن نتحصّل على تفضيل لإثبات الهويّة انطلاقا من لفظ قاعدي هو"الكلب".

* إنّ ألفاظ المستوى القاعدي محايدة سياقيا، بمعنى أنّ استعمال لفظ علويّ أو لفظ فرعيّ يمكن أن يكون مبرّرا سياقيا، حيث أنّه يحمل شحنة دلاليّة اكبر من الاستعمال المعياري للّفظ القاعدي المعنيّ. وهذا ما يوضّحه مثال ويرزبيكا (A.Wierzbicka) التّالي:

في حكاية تضمّ كلبيْن، أحدهما "كانيش" والآخر "إسبانيولي" (لاحظ أنّ الكلبين متشابهان) فمن أجل أن نحدّد كلّ كلب يمكن أن نستعمل لفظا فرعيا من مقولته (كانيش وكلب اسبانيولي)، عوض لفظ من المستوى القاعدي وذلك من أجل التّمييز بين الواحد والآخر. فنحن عندما نستعمل لفظ "كلب اسبانيولي" فإنّنا نستحضر نقاط الاختلاف التي تميّزه في هذا السّياق عن "الكانيش".

إنّ التّركيز على السّمات المخصوصة للمرجع أمر مفهوم في سياق اختلافي مثل الذي سبق ذكره. ولكن إذا لم يكن هناك أيّ خطر من الخلط فإنّ الأمر سيبدو غير طبيعيّ وملاحظا أسلوبيا.

* ألفاظ المستوى القاعدي هي الألفاظ الأوّليّة الأكثر دورانا.

*ألفاظ المستوى القاعدي هي الألفاظ التي تدخل الأولى إلى المعجم.

* ألفاظ المستوى القاعدي هي الوحدات المعجميّة الأقصر.

* المستوى القاعدي هو المستوى البارز في تلقّي المقولة. فالألفاظ التي وُضعت في هذا الميدان من قبل روش ورفاقها بيّنت عكس وجهات النّظر السّابقة، أنّ الأطفال في سنّ الثّالثة قادرين على مقْوَلة هذه الألفاظ. ولكنّهم يجدون صعوبة في تجميع الأشياء في المستوى الأعلى. فهم يفضّلون التّجميع على أسس إدراكيّة مثل الشّكل واللّون أو على أساس الاشتراك في التّواتر، دون أن يولوا اعتبارا للسّمات الوظيفيّة العامّة. فالطّفل يكتسب أوّلا مقولات المستوى القاعدي، ثمّ يبدأ بعد ذلك في اكتساب مقولات المستوى الأعلى والفرعي.[50] وبذلك فالقدرة على المَقْوَلة تبدو أوّلا في المستوى القاعدي، في حين أنّ المنطق العام للأقسام يُتعلّم فيما بعد. فاكتساب القدرة على المَقْوَلة يختلف كثيرا عن اكتساب القدرة على استعمال منطق الأقسام.[51]

[50] لقد أثبتت بحوث ميرفز Mervis وكريزافي Crisafi أنّ الأطفال يبدأون في مَقْوَلة الأشياء في المستوى القاعدي (انطلاقا من سنتين ونصف) ثمّ في المستوى العلوي (حوالي الأربع سنوات) وأخيرا في المستوى الفرعي (وذلك بعد السّنة الخامسة أوالسّادسة). وبعبارة أخرى فإنّ تكوين المفاهيم عند الطّفل يبدأ في التّشكل انطلاقا من مفاهيم المستوى القاعدي ثمّ يمرّ إلى مرحلة أكثر تجريدا أوّلا وبعد ذلك ينزل إلى درجة أكثر تميّزا خصوصيّة. (انظر: D.Dubois. 1993. p37).

[51] - G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things, pp 49-50.

وإذا نظرنا إلى "حيوان" و"كلب" و"بلدغ"، من جهة الأخبار المقدّمة فإنّه من البيّن وغير المجادل فيه أنّ المستوى القاعدي يضمّ الجزء الأكبر من المعرفة المرصّفة، فحيوان يضمّ بعض السّمات العامّة، والبلدغ يختلف عن الكلب ببعض السّمات التّكميليّة. والمهمّ من هذه السّمات قد وقع توارثه من الكلب. ونتبيّن من ذلك الوجاهة البسيكولوجيّة لمقولات المستوى القاعدي. فهي الأقلّ تكليفا عرفانيّا بما أنّ حافظة واحدة للمقولة تُقدّم أخبارا مرتفعة.[52]

كما ترجع أهمّية المستوى القاعدي إلى عديد الأسباب الأخرى التي يمكن أن نذكر منها:

- المستوى القاعدي والثّراء الدّلالي:

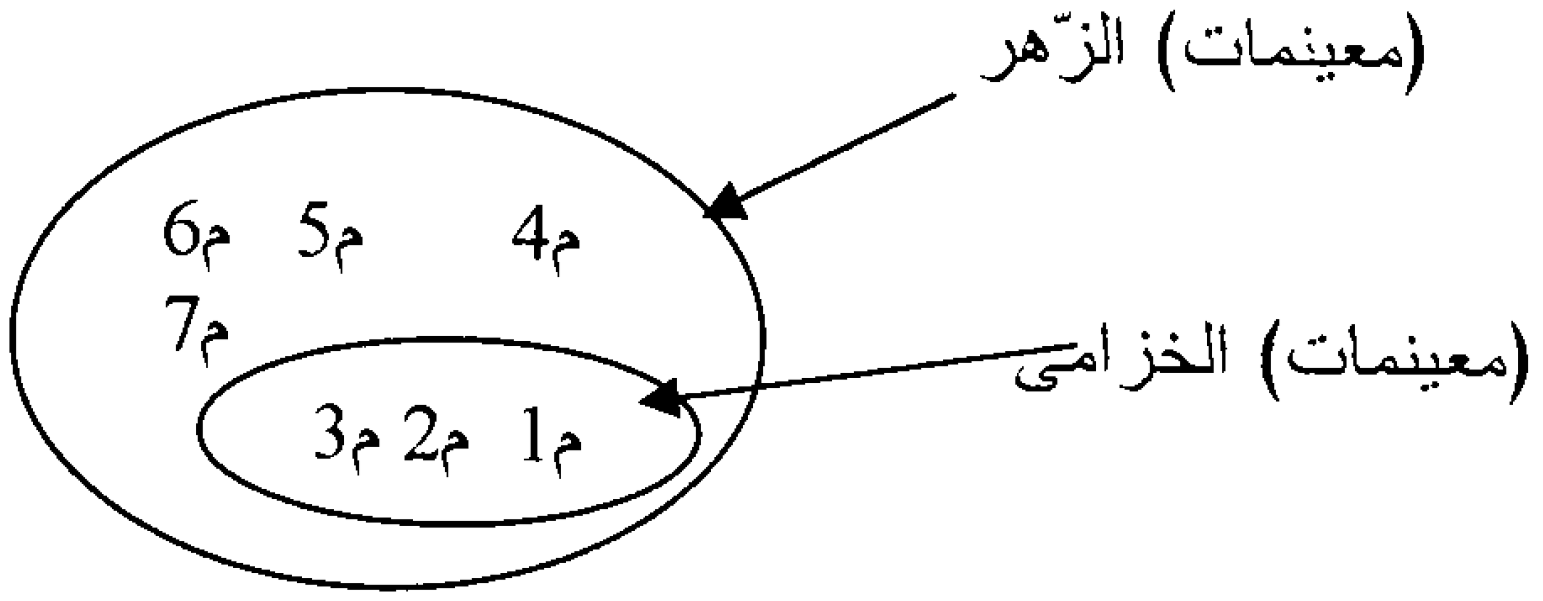
يتميّز المستوى القاعدي بثراء دلالي كبير، ويستمدّ هذا الثّراء الدّلالي من معيَنَيْن، أوّلهما ماصدقيّ، فالكلب يُحدّ ماصدقيّا بكونه يضمّ أفرادا مثل البلدغ والسّلوقي والكانيش... إلى غير ذلك. وثانيهما مفهومي، فالكلب يُعرّف مفهوميا بكونه "حيوان"، "ذو أربعة أرجل"، "ثديي"...إلخ. "فهاهنا سرّ من أسرار الثّراء الدّلالي الذي لألفاظ المستوى القاعدي فهو ذو ماصدق ومفهوم معا".[53]

ولعلّ هذا الثّراء الدّلاليّ هو ما جعل لفظ المستوى القاعدي لفظا مركزيا مُنظِّما في اتّجاهين، في اتّجاه المستوى السّفلي فنحن يمكن أن نحدّد

---

[52]- G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p88.
[53]- عبد الله صولة، "المَقْوَلة في نظريّة الطّراز الأصليّة"، ص 379.

ألفاظ الخزامى والقرنفل والورد والأقحوان...بلفظ قاعديّ هو "زهر"، فيضحي بذلك لفظ المستوى القاعدي عنصرا مُنظِّما لعناصر المستوى السّفلي. ذلك أنّ مفهوم لفظ المستوى القاعدي مُضمّن في مفهوم المستوى السّفلي، فجميع عناصر المستوى السّفلي تضمّ ضرورة السّمات الدّلاليّة المكوّنة لمفهوم اللّفظ القاعدي، مثلما يبيّنه الرّسم التّالي لكليبر وتامبا[54]:



كما يمكن أن يكون هذا اللّفظ القاعدي عنصرا طرازيا في المستوى الأعلى.

- **المستوى القاعدي وصلاحيّة الإشارة:**

يتميّز المستوى القاعدي بامتلاكه لصلاحيّة إشارة (cue validity) عالية، ولصفة التّمييزيّة (distinctivité)، وكلاهما يفتقر إليهما المستوى الأعلى والمستوى السّفلي.

مثّل مصطلح صلاحيّة الإشارة واحدا من أهمّ المفاهيم التي ركّزت عليها روش أثناء دراستها للمقولات، فقد تبيّن لها أنّ المقولات تأتي ضمن أنساق وأنّ هذه الأنساق تتضمّن مقولات متباينة، وأن عمليّة المقْولة تعتمد

---

[54] - G.Kleiber et I.Tamba, « **L'hyponymie revisitée** » in Langages N°98. 1990, p 12.

أساسا بدرجة واسعة على طبيعة هذا النّسق الذي تتجسّد فيه المقولة. هذه الفكرة تبدو أكثر وضوحا في مقولات المستوى القاعدي، هناك درجة كبيرة من التّماثل بين عناصر المقولة وعناصر المقولات الأخرى. هذه الخاصيّة هي ما حاولت روش ورفاقها القبض عليها بوسائل قياس كميّة، وهو ما سيطلقون عليه اسم "صلاحيّة إشارة المقولة" (category cue validity). وقد عرّفت صلاحيّة إشارة مقولة مّا باعتبارها مجموع صلاحيات الإشارة لكلّ خاصيّة من خاصياتها. فكلّ مقولة تمتلك عددا كبيرا من السّمات المشتركة بين عناصرها، تمتلك صلاحيّة إشارة كبيرة جدّا مقارنة بمقولة لها عدد ضعيف من السّمات المشتركة. وتكون خاصيّة مّا لها صلاحيّة إشارة مرتفعة عندما تكون مشتركة بين عناصر المقولة وتمييزيّة في آن، بمعنى أنّها تميّز عناصر تلك المقولة عن غيرها من المقولات. ولنتصوّر مثلا أنك رأيت كائنا حيّا بزعانف، فأنت تستطيع أن تؤكّد أنّه سمكة، فالزّعانف لها صلاحية إشارة مرتفعة بالنّسبة لمقولة السّمك وصلاحيّة إشارة ضعيفة بالنّسبة للمقولات الأخرى.[55]

وقد تبيّن لروش أنّ المستوى القاعدي هو المستوى الذي يمتلك صلاحيّة إشارة مرتفعة مقارنة بالمستويين الآخرين، فالمقولات في المستوى الأعلى لها صلاحيّة إشارة قليلة الأهميّة لأنّ هذه المقولات لها عدد قليل من الصّفات المشتركة، فنحن مثلا لا نجد جوامع كثيرة في مقولة الأثاث بين الكراسيّ والأسِرّة والطّاولات وغيرها. والأمر نفسه في مقولات المستوى الفرعي التي تمتلك صلاحيّة إشارة قليلة الأهميّة، لأنّ الجزء الكبير من

---

[55] - Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p53.

الصّفات المشتركة متوارثة عن المقولات القاعديّة، وهي أيضا صفات متقاسمة بين المقولات الفرعيّة الأخرى التي تنتمي إلى نفس المقولة. فكرسيّ المطبخ مثلا له صلاحيّة إشارة دنيا لأن أغلب صفات كرسي المطبخ يبدو أنّها متقاسمة بين الأنواع الأخرى من الكراسي، ويوجد فقط صفات قليلة تميّز كرسيّ المطبخ عن غيره من الكراسي، فرؤية كرسيّ بظهر لا يعطينا انطباعا كافيا للاعتقاد أنّه كرسيّ مطبخ أكثر منه أيّ كرسيّ من نوع آخر.

وتبعا لذلك فإنّ كلّ خاصّية لها صلاحيّة إشارة قويّة، فلها أيضا إمكانيّة امتلاك قدرة تمييزيّة مرتفعة بالنّسبة للمقولة، وكلّ مقولة لها صلاحيّة إشارة مرتفعة لها أيضا هي الأخرى قدرة اختلافيّة قصوى.

وهذا ما يجعلنا نعيد تعريف المقولات القاعديّة لا باعتبارها فقط مقولات إخباريّة كبيرة، ولكن أيضا باعتبارها تمتلك درجة مرتفعة من صلاحيّة الإشارة، وباعتبارها مقولا متميّزة إلى أقصى درجة. ولعلّ هذا ما يميّز مقولات المستوى القاعدي عن مقولات المستويين الآخرين، يقول عبد اللّه صولة: "إنّ نوع العلاقة القائمة بين أفراد كلّ مستوى من المستويات الثّلاثة على صعيد صلاحيّة الإشارة قد ميّز المستوى القاعدي بصفتين هما البروز من ناحية والتّنظيم المقولي من ناحية أخرى. وهو ما يجعل مقولة المستوى القاعدي تمثّل على صعيد الذّهن خزينة المعلومات، وتُمثّل على صعيد المَقْوَلة العموديّة طرازا بالنّسبة إلى المستوى الأعلى من ناحية وبالنّسبة

إلى المستوى الفرعي من ناحية أخرى. فكأن المستوى القاعدي هو المستوى المُنظّم للمستويين الآخرين".[56]

– المستوى القاعدي وخاصيات "جزء من":

سبب آخر ترجع إليه أهمّية المستوى القاعدي ويبيّن تميّزه عن بقيّة المستويات، ويفسّر سبب أنّ هذا المستوى هو المستوى الحامل لمنظومتنا المعرفيّة، استنتجته روش من الاختبارات التي أُنجزت حول السّمات التي يعيدها الأفراد إلى المقولات البيولوجيّة والصّناعيّة، فقد بيّنت هذه الاختبارات أنّ المقولات العلويّة تميل إلى اكتساب خاصيات مجرّدة، وتخصيصا سمات وظيفيّة مثل "يستعمل للتثبيت" "للسباحة"...إلخ. بينما السّمات المتعلّقة بالمستويين الآخرين تهمّ الهيئة أكثر ممّا تهمّ الوظيفة. وأدّت هذه الاختبارات إلى اكتشاف أنّ السّمات التي تميّز المستوى القاعدي هي سمات من قبيل "جزء من" (partie de).

فقد وقع تقسيم السّمات إلى ثلاثة أنواع :

– باعتبارها "جزءا من" مثل الأزرار والمقبض والذّراع...

– باعتبار الوظيفة مثل للتثبيت وللسباحة...

– سمات مزدوجة مثل أحمر ومُعطّر... إلخ.

وقد أدّى هذا التّقسيم إلى النّتيجة التّالية: المعلومات المرتفعة في المستوى القاعدي هي معلومات صالحة للصفات "جزء من". واعتبارنا

---

[56]– عبد الله صولة، "المَقْولَة في نظريّة الطّراز الأصليّة"، ص382.

المستوى القاعدي مستوى تهيمن فيه خاصيات من نوع "جزء من" قاد إلى النّتيجتين التّاليتين :

* ما يميّز المقولات القاعديّة عن نفس المقولات العلويّة هو أنّهما يختلفان في السّمات من نوع "جزء من"، ولكنّهما يتقاسمان أنواعا أخرى من السّمات .

* إنّ ما يميّز المقولات الفرعيّة التي تنتمي إلى نفس المقولة القاعديّة، هو أنّها تتقاسم مع المقولة القاعديّة سمات من نوع "جزء من" ويختلفان على قاعدة سمات أخرى.

لذلك تُعتبر الأجزاء في المستوى القاعدي صفات مشتركة بين عناصر المقولة (العناصر الفرعيّة)، وصفات اختلافيّة بين المقولات المتضادّة (مقولات المستوى القاعدي ومقولاته العلويّة).[57]

فكلّ الأسماك مثلا كما بيّن تيفرسكي B.Tversky يُنظر إليها بخلاف أنواع الحيوانات الأخرى، باعتبار أنّ لها زعانف وخياشيم ومن القشريات. والسّمك الأحمر وحوت سليمان يتقاسمان هذه الخاصيات، ولكنّهما يختلفان في أنّ السّمك الأحمر صغير ووردي ويُحفظ في أواني زجاجيّة، بينما حوت سليمان (soumons) يعيش في الأنهار ويتبع التّيار، وكما أضاف تيفرسكي B.Tversky بنوع من الخبث والتّرف يستعمل للسَلَطَة.

[57] - B.Tversky, cité par G.Kleiber, La Sémantique du prototype, pp 96-97

ويمكننا أن نتساءل في هذا السّياق عن سبب هيمنة سمات من نوع "جزء من" في المستوى القاعدي، ولماذا تنتظم معارفنا حول المقولات القاعديّة أساسا على أقسام من قبيل " الجزء-الكلّ" (partie-tout) ؟

الجواب يتمثّل في اعتبار سمات "الجزء من" صفات جيّدة، فالجناح بالنّسبة للطائرة، وهو جزء منها، ليس أقلّ أهميّة من الأرضيّة بالنّسبة لها.[58]

النتيجة التي نخرج بها هي أنّ الأجزاء الجيّدة هي تلك التي تمتلك ظهورا إدراكيا حسّيا ودلالة وظيفيّة، والأجزاء السّيئة هي على العكس من ذلك لا تمتلك أهميّة لا في الإدراك الحسّي ولا في الوظيفة. فجناح الطّائرة ورجل السّروال تمثّل أمثلة للصفات الجيّدة للجزء من.

أردنا من خلال هذه الدّراسة الكشف عن أهمّ المبادئ التي تنبني عليها نظريّة الطّراز، وذلك من خلال تعريف ثلاثة مفاهيم قاعدية، هي المقْولة، والطّراز، والمستوى القاعدي، هذه المفاهيم التي أحدث بها العرفانيون تحوّلا نوعيا في مستوى فهمنا للعالم وفهمنا لذواتنا وفهمنا للّغة التي نتكلّمها. وستكشف الدّراسات اللاّحقة في هذا الكتاب عن مفاهيم أخرى لا تقلّ أهميّة عن هذه المفاهيم، بها ستتضّح الخطوط العريضة لهذه النّظريّة.

---

[58] - Ibid, pp 96-97.

المصادر و المراجع

المراجع:

-المراجع العربيّة و المعرّبة:

– عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدّلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، 2000.

– وداد الحاج حسن، "فلسفة اللّغة عند فيتغنشتاين: من اللّغة–المرآة إلى اللّغة–المتاهة"، ضمن مجلّة "الفكر العربي المعاصر" العددان 120–121، 2001 (78–87).

– عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، دار توبقال للنشر، 2001.

– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشّركة العالميّة للكتاب 1994.

– عبد اللّه صولة، "أثر نظريّة الطّراز الأصليّة في دراسة المعنى"، ضمن حوليات الجامعة التونسيّة، العدد45، 2001 (259–284).

– عبد اللّه صولة، "المَقْوَلة في نظريّة الطّراز الأصليّة " ضمن حوليات الجامعة التونسيّة.العدد46، 2002،(369–387).

– محمّد غاليم، التّوليد الدّلالي في البلاغة و المعجم، دار توبقال للنشر، 1987.

- محمّد غاليم، المعنى و التّوافق: مبادئ لتأصيل البحث الدّلالي العربي، منشورات معهد الدّراسات و الأبحاث و التّعريب بالرّباط1990.

- جورج لايكوف و مارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر1996.

- ابن منظور، لسان العرب.

- المراجع الأجنبيّة :

- D.Dubois (sous la direction de), Sémantique et cognition: catégories, prototype, typicalité, CNRS Editions 1993.

- G.Fauconnier, Espaces Mentaux: Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles, édition Minuit, 1984.

- Dirk. Geeraerts, « La grammaire cognitive et la sémantique lexicale » in, sémantique cognitive, Communication N°53, 1990.

- G.Kleiber, La Sémantique du prototype: catégories et sens lexical, P.U.F, 1990.

- G.Kleiber, « Prototype et prototype » in, Sémantique et Cognition: catégories, prototypes, typicalité, CNRS Editions, 1993.

- G.Kleiber et I.Tamba, «L'hyponymie revisitée» in Langages N°98, 1990.

- G. Lakoff, Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind, the University of Chicago Press, 1987.

- G.Lakoff and M.Turner, "More than Cool Reason. A Field Guid to poetic Metaphor, the University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.

- J.Moeschler et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Editions du Seuil, 1994.

- F.Rastier, Sémantique interprétative, P.U.F, 1987.

- F.Rastier, Sémantique et recherches cognitive, P.U.F, 1991.

- John R.Taylor, Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory, OXFORD University Press, 1995.

مفهوم التّشابه الأسري
بين نظريّة الطّراز الأصليّة والنّظريّة الموسّعة

مثّل مصطلح التّشابه الأسري (family resemblance) منذ أعلنه فيتغنشتاين(L.Wittgenstein) في كتابه "استقصاءات فلسفيّة" (Philosophical Investigations) أوّل خلخلة شهدهما النّظريّة الكلاسيكيّة في المَقْوَلة (Categorization) ، وخصوصا ما يتعلّق منها بالتّنظيم الدّاخلي للمقولة (intra catégorie). وتنْبني النّظريّة الكلاسيكيّة على سؤال مركزيّ هو: "على أيّ أساس نقرّر انتماء عنصر مّا إلى مقولة مّا؟ أو بعبارة أخرى على أيّ أساس تتمّ عمليّة المَقْوَلة؟

النّظام الأرسطي في المقْولة أقام العلاقة بين عناصر المقولة على أساس الخاصّيات المشتركة، وهذه الخاصيّات المشتركة هي ما يُطلق عليه اسم "الشّروط الضّروريّة والكافية" (condition nécessaires et suffisantes) والتي تُختصر بـــ (C.N.S) (ش.ض.ك).[1]

---

[1] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype : catégories et sens lexical, P.U.F, 1990, p21.

إنّ النّموذج الأرسطي للمقولة والمسمّى نموذج (ش.ض.ك) والمنتشر بصورة كبيرة في الفلسفة والأنتروبولوجيا والبسيكولوجيا واللّسانيات يقوم على الفرضيات التّالية:

- إنّ المقولات هي كيانات لها حدود واضحة التّحديد.

- إنّ انتماء وحدة مخصوصة إلى مقولة مّا يخضع لنظام الخطأ والصّواب، فـ"س" يمكن أن يكون كلبا عندما يكون له الشّروط الضّروريّة والكافية لمقولة الكلب، و لا يكون كذلك عندما لا يتوفّر على هذه الشّروط.

- إنّ عناصر نفس المقولة لها وضعيّة مقوليّة متساوية، بما أنّ كلّ عنصر يمتلك الخاصيات المقترحة في تعريف المقولة، فكلّ عنصر في المقولة هو عنصر جيّد مثل العناصر الأخرى.[1] فالتّحديد يجب أن يكون صارما إمّا داخل المقولة وإمّا خارجها. والأشياء عندما يُعلن انتماؤها إلى مقولة مّا فهي تتساوى مع العناصر الأخرى ولا تتفاضل عليها أوتصنّف دونها.

ولكنّ مفهوم التّشابه الأسريّ أحدث رجّة في كلّ هذه الفرضيّات التي انْبَنَى عليها نظام المَقْوَلة الكلاسيكي. فإن كانت المُقولة حسب النّظريّة الكلاسيكيّة لها حدود واضحة وتحدّد عن طريق الخاصيات المشتركة بين عناصرها، فإنّ فيتغنشتاين بيّن أنّ مقولة مثل مقولة "اللّعب" لا تستجيب لهذا النّموذج التّقليدي، لأنّه لا توجد خاصيات مشتركة تجمع بين كلّ الألعاب. فبعض الألعاب تتضمّن خاصية التّرفيه فقط مثل (ring-around-the rosy)،

---

[1] - Ibid, p23.

فهذا النّوع من الألعاب لا منافسة فيه ولا ربح أوخسارة، في حين أنّ ألعابا أخرى تتضمّن هذه الخاصيات، وبعض الألعاب تتضمّن خاصية الحظّ مثل ألعاب الرّقع، وهناك ألعاب تعتمد على المهارة مثل الشّطرنج وأخري تتضمّن الاثنين معا (الحظّ والمهارة).

فهذه الألعاب رغم أنّه لا خاصيّة واحدة تجمع بينها إلاّ أنّها تُعتبر كلّها من الألعاب. فمقولة الألعاب تترابط فيما بينها بما يسميه فيتغنشتاين "التّشابه الأسري". فأعضاء العائلة يتشابه الواحد منهم مع الآخر بطرق مختلفة، فيمكن أن يتقاسموا نفس البنْية أو نفس ملامح الوجه أو نفس لون الشّعر أو لون العينيْن أو المزاج. ولكن ليس هناك خاصية واحدة يشترك فيها جميع أفراد الأسرة. والألعاب من هذه الجهة تشبه الأسرة، فالشّطرنج والدّومينو كلاهما يتضمّن خاصية المنافسة والمهارة، والبوكر (poker) والشّطرنج يتضمّنان "المنافسة"، والبوكر والعانس (olmaid) يشتركان في كونهما لعبتيْن ورقيتين...إلخ. و"هذا يقتضي – كما يقول موشلير (J.Moeschler) – أنّ أيّ عنصر من عناصر العائلة المعطاة يتقاسم على الأقل خاصية من الخصائص مع عنصر آخر من عناصر العائلة. إنّه نفس نوع العلاقة التي تجمع بين مختلف عناصر مقولة اللّعب: فمن الأكيد أنّه لا يوجد ترابط من النّظرة الأولى بين البريدج والرّقبي، ولكن يوجد بين الرّقبي وكرة القدم وبين كرة القدم وكرة السّلّة...الخ".[1]

---

[1] - J.MOESCHLER et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Editions du Seuil, 1994, p387.

وإيجازا، فالألعاب تماثل عناصر العائلة، فهي تتشابه الواحدة مع الأخرى بطرق مختلفة ومتنوّعة، وبذلك فالذي يجمع مقولة اللّعب ليس الخاصيات المشتركة على منوال (ش.ض.ك)، بل تشابه تسلسلي على أساس نظام التّشابه الأسري.[1]

وقد لاحظ فيتغنشتاين أنّه لا توجد حدود ثابتة لمقولة الألعاب. فهذه المقولة يمكن أن تتوسّع وأن تنضاف إليها أنواع جديدة من الألعاب، ولعلّ ألعاب الفيديو تمثّل حالة حديثة تبيّن كيف يمكن أن تتوسّع المقولة بشكل كبير. وضرب فيتغنشتاين مثلا آخر لتوسّع المقولة يتمثّل في مقولة الأعداد (category numbers). فتاريخيا كانت مقولة الأعداد تضمّ الأعداد الصّحيحة ولكنّها توسّعت بصفة كبيرة فضمّت الأعداد الكسريّة (rational numbers) والأعداد الحقيقيّة (real numbers) والأعداد المركّبة (complex numbers)، وكذلك كلّ الأنواع الأخرى التي يمكن أن يبتكرها الرّياضيون.

كما ضرب فيتغنشتاين عن طريق مفهوم "التّشابه الأسري" المبدأ الثّالث للنظريّة الكلاسيكيّة الذي يقول أنّ العناصر داخل المقولة هي على نفس الدّرجة، فليس هناك عناصر أكثر مركزيّة من بقيّة العناصر. وبيّن مثلا في مقولة العدد أنّ الأعداد الصّحيحة هي العناصر المركزيّة في المقولة، لذلك فهي تمتلك منزلة أهمّ من منزلة الأعداد المركّبة، وبعبارة أخرى فإنّ تحديد

[1] - G. Lakoff, Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind, the University of Chicago Press, 1987, p16.

مقولة العدد يجب أن يتضمّن الأعداد الصّحيحة، ولكن ليس ضروريا أن تُحدّد بذكر الأعداد غير المتناهية.

وبذلك فقد تمكّن فيتغنشتاين عن طريق هذا المفهوم من فتح الباب أمام انتقاد النّظريّة الكلاسيكيّة للمَقْوَلة وتأسيس نظريّة جديدة.

ولكنّ هذا المفهوم قبل أن يُستَغَلّ من قبل مؤسّسي نظريّة الطّراز (Théorie de prototype) فإنّ أوستين (Austin) قد وجد فيه آلية هامّة لدراسة الكلمات في حدّ ذاتها، فقد تساءل أوستين في أوراقه الشّهيرة "المعنى في الكلمة" (the meaning of word) الذي كتب سنة1940 ونُشر سنة 1961 "كيف ندعو أشياء مختلفة بنفس الاسم؟".

الجواب التّقليدي هو أنّ أنواع الأشياء المسمّاة متشابهة، حيث يعني التّشابه "التّماثل الجزئي". هذا الجواب يرتبط بالنّظريّة التّقليديّة للمَقْوَلة. فهذه الأشياء المختلفة ترتبط فيما بينها بخاصيات مشتركة. لكنّ أوستين رفض هذا الاعتبار مستفيدا من ملاحظات فيتغنشتاين مؤكّدا أنّ معاني الكلمة يمكن أن تُشكّل مقولة، وأنّ كلّ معنى يمثّل عنصرا من عناصر المقولة. وليس ضرورة أن تشترك هذه العناصر في خاصيات مشتركة، فيمكن أن توجد داخل المقولة معان مركزيّة وأخرى لا مركزيّة، وهذه المعاني ليست متماثلة، بمعنى أنّها لا تتقاسم خاصيات فيما بينها، ولكنّها بدلا من ذلك تترابط الواحدة بالأخرى بطرق مختلفة، وهذه الطّريقة في الرّبط بين عناصر المقولة مكّنت من فهم كيف يمكن لكلمة واحدة التّعبير عن معان مختلفة، حيث نجد في الكلمة معنى نوويا أوّليا (primary nuclear sense)، والمعاني الأخرى تعتبر معاني موسّعة، وتمثّل الكناية المبدأ الأساسي الذي تقوم عليه

هذه التّوسعة[1]. وبذلك فإنّ أوستين يمثّل حالة متقدّمة لعلم الدّلالة العرفاني، وتخصيصا في تطبيقه لنظريّة الطّراز في البحث في معنى الكلمة. وقد استوحت نظريّة الطّراز الكثير من آلياتها من توسيعات أوستين لمفهوم "التّشابه الأسري".

I. التّشابه الأسري ونظريّة الطّراز الأصليّة.

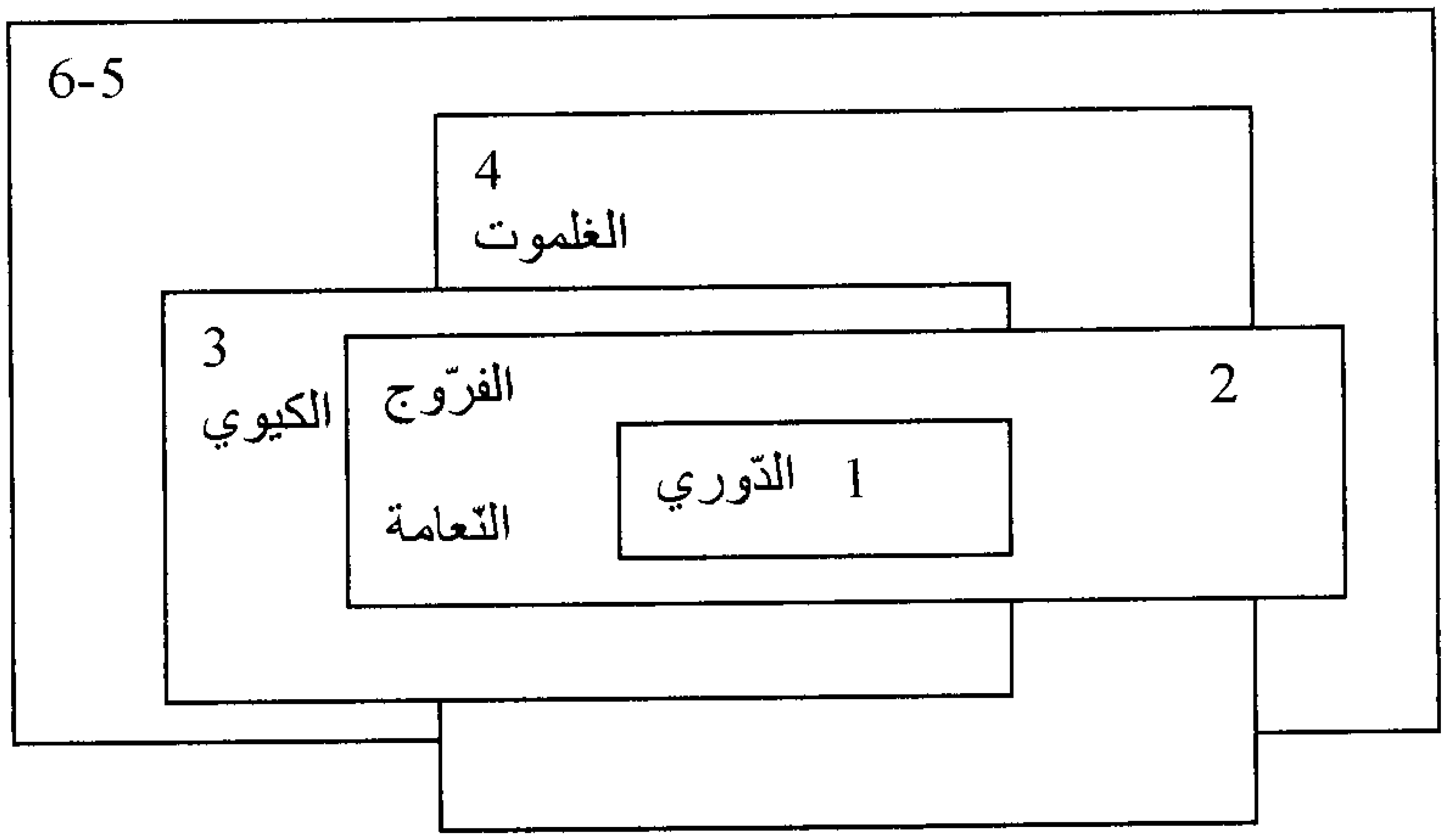
استغلّت روش (Eleanor Rosch) ورفاقها مفهوم "التّشابه الأسري" لتحدث ما يُطلق عليه اسم "الثّورة الرّوشيّة"، ولتهدم نهائيا نظام المَقْولة التّقليدي مؤسّسة لما بات يُعرف بنظريّة الطّراز، ناقلة بذلك المصطلح من الميدان الفلسفي إلى الميدان البسيكولوجي.

وقد بيّنت أبحاث روش التي دارت حول ثلاثة أنواع من المقولات، هي مقولات الأنواع الطّبيعيّة والمقولات الصّناعيّة ومقولات الألوان، أنّ الانتماء إلى المقولة لا يرجع إلى الشّروط الضّروريّة الكافيّة. وبالمقابل أيضا فإنّ انتماء مجموعة من الأشياء إلى مقولة واحدة لا يرجع إلى مجرّد المصادفة، فهناك مبدأ منظّم لهذا الانتماء هذا المبدأ هو التّشابه الأسري الذي يربط بين مختلف عناصر المقولة، فليس ضروريا أن تلتقي عناصر المقولة في جملة من الشّروط الضّروريّة والكافية لتكوّن مقولة، فمقولة الطّير على سبيل المثال لا يمكن أن نجد ما يجمع بينها، فالكيوي والدّوري والنّعامة والفرّوج والغلموت لا تشارك في شروط ضروريّة وكافية، فخاصيات "له ريش"، و"له أجنحة"، و"قادر على الطّيران"...إلخ، ليست من نصيب كلّ مرجع بل يكتسب كلّ مرجع خاصيّة أو أكثر، وهذه الخاصيات تجعل العناصر داخل المقولة

---

[1] - G. Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p p19-20.

متقاطعة في إطار نموذج التّشابه الأسري. وهذا ما يوضّحه الجدول الموسّع الذي وضعه "جيرارتز" D.GEERÆRTS للطيور:



- يمكن أن يطير.
- له ريش.
- له شكل S
- له أجنحة.
- بائض.
- له منقار.[1]

إنّ اعتماد التّشابه الأسري ورفض نموذج ش.ض.ك اقتضى تفسيرا جديدا للمَقْوَلة، فنحن لا ندمج شيئا مّا في مقولة مّا إذا أثبتنا أنّه له السّمات التّعريفيّة لتلك المقولة، بل بمقارنته بطراز هذه المقولة. فالمقْوَلة تقوم، إذن، على قاعدة التّماثل مع المثال الأفضل للمقولة. لذلك قال لانقايكر إنّ

[1] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype, pp 32-33.

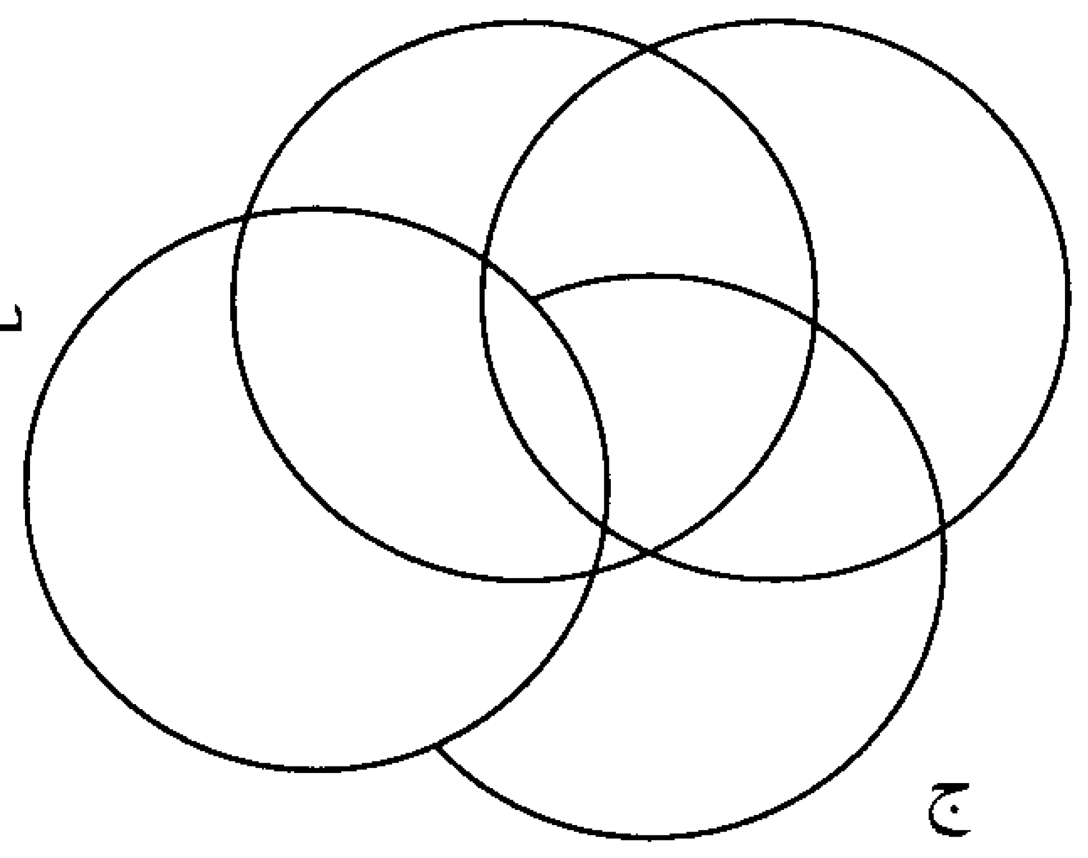
"الطّراز هو المُعبِّر النّموذجي للمقولة، وبقيّة العناصر تنضوي تحت هذه المقولة على قاعدة التّشابه الملاحظ مع الطّراز"[1].

ولنأخذ مثال الكرسي الذي تحدثت عنه شوارتز (C.Schwarze). فمن أجل معرفة إذا ما كان شيء مّا كرسيّا أو لا، نقوم بمقارنته مع النموذج الأفضل/ طراز الكرسي، فالكرسي النّموذجي له "أربعة أرجل" و"ظهر" و"ليس له ذراعان" و"من مادّة صلبة"، ولكن إذا وجد كرسيّ يشبه الكرسيّ النّموذجي ولكن له رجل واحدة فقط أوعديد الأذرع، فهو يبقى دائما كرسيّا. لذلك فالطّراز يلعب بتواتره نقطة مرجعيّة عرفانيّة (cognitive reference point) لمقولاتنا وأنساقنا التّصنيفيّة.

إنّ اعتماد مفهوم التّشابه الأسري أدّى إلى تغيير البنية الدّاخليّة للمقولة، فلم تعد عناصر المقولة على نفس الدّرجة من الأهمّيّة بل أضحت المقولة تنبني وفق تدرّج تمثيلي. فالطّراز سيبدو مثل العنصر المركزي الذي تنتظم حوله كلّ عناصر المقولة. فقد أثبتت دراسة روش للمقولات الطّبيعيّة أنّ لها بنية تدرّجيّة، وأنّ عناصرها متدرّجة من الأمثلة الفضلى إلى الأمثلة الأقل نموذجيّة. والأمثلة ترتفع في سلّم الأفضليّة كلّما ارتفعت مشابهتها لطراز المقولة، سواء كان هذا الطّراز هو العنصر المركزي للمقولة، مثل التّفّاح في مقولة الغلال أو الدّوري في مقولة الطّير، أو الطّراز باعتباره تمثيلا ذهنيّا مكوّنا من جملة الخاصيات النّموذجيّة للمقولة، مثلما يوضّحه رسم قيفون (T.Givon) التّالي:

---

[1] - R.W.Langacker, cité par G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p57.



فالطراز في هذا المثال هو النّموذج الذي تتوفّر فيه أكثر الخاصيات النّموذجيّة اشتراكا بين عناصر المقولة، والنّموذج الهامشي هو الذي يضمّ عددا أقلّ من الخاصيات النّموذجيّة التي يشترك فيها مع العنصر الطّرازي. فالعناصر الموجودة في التّقاطع المخطّط هي العناصر النّموذجيّة وهي التي تضمّ الخصائص النموذجيّة الأربع (أ-ب-ج-د) لطراز المقولة. وبذلك فالنّموذج الذي لا يضمّ إلاّ ثلاث خصائص هو أقلّ نموذجيّة من الآخر وهكذا دواليك. فمسألة النّموذجيّة تتعلّق، إذن، بالبعد أو القرب من هذا المركز الطّرازي، وهذا يلبّي أيضا مفهوم المقولة القائم على تجميع المعبّرات على قاعدة التّشابه الأسري، حيث تكون العناصر غير موحّدة في خاصيات متقاسمة.[1]

ويربط، استتباعا لذلك، أصحاب نظريّة الطّراز الأصليّة بين درجة تمثيليّة العنصر داخل المقولة ودرجة انتمائه، فالدّوري له، مثلا، درجة تمثيليّة أكبر من البجعة في مقولة الطّير، لذلك فهو ليس الممثّل الأفضل للمقولة

[1] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p 53.

فحسب بل هو أفضل الطّيور، أوكما عبّر عن ذلك كورديي (F.Cordier)هو "طير أكثر من الآخرين".

فأن نحكم على عنصر مّا بأنّه أكثر تمثيلا للمقولة يعني ذلك أنّه يمتلك درجة الانتماء الأفضل.

وقد تمكّن مفهوم التّشابه الأسري من كسر حدود المقولة الصّارمة التي ضبطها نموذج ش.ض.ك. فلم يعد الانتماء إلى المقولة سؤالا بسيطا يجاب عنه بنعم أو لا، ولكن هناك عمليّة تدرّج مبدؤها المنظّم هو التّشابه الأسري، مثلما يوضّح ذلك المثال التّالي:

- الدّوري هو طائر. (صحيح).
- الفرّوج هو طائر. (أقلّ صحّة من أ).
- الغلموت هو طائر (أقلّ صحّة من ب)
- الخفّاش هو طائر (خاطئ أو بعيد جدّا عن الصّحّة).

البقرة هي طائر (خاطئ بصفة مطلقة).

لقد بيّن هذا النّموذج أنّه ليس هناك حدود واضحة للمقولات، فلا نستطيع أنّ نحدّد بدقّة أين يتمّ الانتقال من مقولة إلى أخرى.[1]

ونفهم، انطلاقا من هذا، أنّ التّشابه الأسري على درجات متفاوتة، فدرجة تشابه الكناري مع النّموذج الأمثل ليست هي نفس درجة تشابه الفرّوج أو النّعامة. وقد حاولت روش ورفاقها القبض على هذا الاختلاف في درجة التّشابه باعتماد مقياس كمّيّ وجدوه في ما يطلقون عليه اسم

---

[1] - Ibid, pp53-54.

"صلاحيّة الإشارة" (cue validity). فخاصيّة مّا لها صلاحيّة إشارة مرتفعة عندما تكون مشتركة بين أغلب عناصر المقولة وتمييزيّة في آن، بمعنى أنّها تميّز عناصر تلك المقولة عن غيرها من المقولات. فالخاصيّة "له ريش" تعتبر خاصيّة ذات صلاحيّة إشارة مرتفعة في مقولة الطّير، لأنّها متقاسمة بين أغلب عناصر المقولة ومميّزة لمقولة الطّير عن غيرها من المقولات.

ونتيجة لذلك فإن كان عدد الصّفات المشتركة مرتفعا فإنّ درجة التّشابه الأسري ستكون مرتفعة. والعكس أيضا صحيح، فإذا كان عدد الصّفات المشتركة متدنّيا فدرجة التّشابه الأسري ستكون متدنّية.

والطّراز، انطلاقا من ذلك، هو النّموذج الذي يتوفّر فيه عدد أكبر من الصّفات المتقاسمة بين العناصر الأخرى، بمعنى أنّها صفات ذات صلاحيّة إشارة مرتفعة.

إنّ هذه الأهمّيّة التي لعبها "التّشابه الأسري" في نظريّة الطّراز الأصليّة لم تخف أنّ نظريّة الطّراز استغلّت هذا المفهوم انطلاقا من فهم محدّد له، فالتّشابه الأسري في النّظريّة الأصليّة هو مشابهة عناصر المقولة لعنصر مركزيّ هو الطّراز. هذا الفهم لم يعد في النّظريّة الموسّعة إلاّ إمكانيّة من جملة إمكانيات يمكن أن يكون عليها التّشابه الأسري داخل المقولة.

II. التّشابه الأسري والنّظريّة الموسّعة:

تعتبر النّظريّة الموسّعة نظريّة للتشابه الأسري بامتياز إذ أنّ التّحول الذي سيشهده هذا المفهوم لن يجعل من النّظريّة الموسّعة امتدادا لنظرية الطّراز الأصلية كما يقول لايكوف، بل قطيعة مع النّظريّة الأصلية وتأسيسا لنظريّة جديدة هي نظرية التّشابه الأسري.

إذا رجعنا إلى حديث فيتغنشتاين عن التّشابه الأسري وجدناه يصف التّشابهات بين عناصر العائلة الواحدة دون أن تكون خاصيات مشتركة تجتمع فيها كلّ العناصر، ولكن هناك اشتراك على الأقل بين عنصرين من عناصر المقولة، دون أن يشير فيتغنشتاين إلى ضرورة القياس على طراز المقولة سواء كان هذا الطّراز الممثّل الأفضل للمقولة أوالتّمثيل الذّهني للخاصيات النّموذجية.

فمع فيتغنشتاين -وهذا مكمن الخلاف مع النّظريّة الأصلية- لا نجد وحدة مركزية تمثّل المقولة، قياسا عليها نثمّن عناصر المقولة بحسب مماثلتهم لها.

إنّ التّشابه الأسري في النّظريّة الموسّعة فجّر نظام العلاقات داخل المقولة كما حدّدته النّظريّة الأصلية، فليس هناك نظام واحد من العلاقات بل وجوه مختلفة لها.

ولننظر إلى المثال الذي ساقه ستيوارت D.STEWART[1] لتفسير مفهوم التّشابه الأسري في النّظريّة الموسّعة.

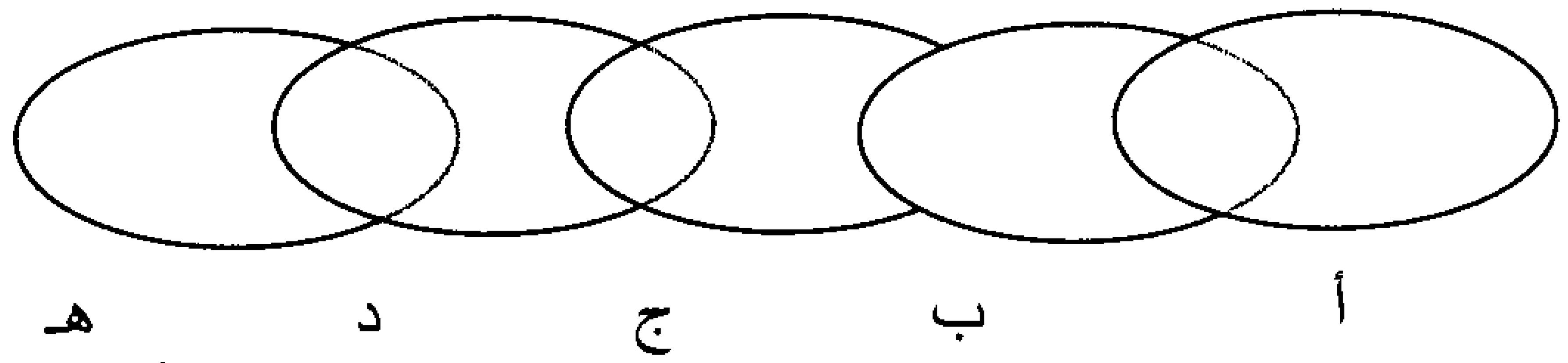
فلنفترض أولا أنّ الحروف أ و ب و ج ود وهـ تشير إلى مجموعة من الأشياء، حيث تتقاسم أ مع ب خاصية على الأقل، وب تتقاسم مع ج خاصية، وج تتقاسم خاصية مع د، ود تتقاسم خاصية مع هـ. إذن فلا يوجد خاصية مشتركة بين ثلاثة أشياء مختلفة من القائمة، فالتّشابه الأسري يمكن أن يكون في مجموعة مراجع أ وب وج ود وهـ. تتوحّد فيما بينها بعلاقات من نوع تربطيّ:

---

[1] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p 113.

أ ب ب ج ج د د هـ...

وبذلك فالانتماء إلى المقولة لم يعد مؤسّسا على التّشابه مع الطّراز كما هو الحال في النّظريّة الأصلية. بل بالتّعالق والتّرابط مع مختلف عناصر المقولة. فيكفي أن يرتبط كلّ عنصر بالعنصر الآخر بخاصية واحدة ليتحقّق التّرابط داخل المقولة ويمكن أن نمثّل لذلك بالرّسم الذّي يطرحه قيفون T.Givon[1]:



إذا تأمّلنا في هذا الرّسم وجدناه يتعارض مع الرّسم الّذي طرحه قيفون آنفا ممثّلا للنظريّة الأصلية. وهذا يعني أنّ العناصر في نظرية التّشابه الأسري غير مطالبة بان تمتلك خاصية مشتركة مع النّموذج الأمثل للمقولة.

وهذا ما يقود إلى القول بأنّ الاختلاف بين النّظريّة الأصلية والنّظريّة الموسّعة اختلاف قطعي، فكلّ التّنظيم المقولي قد تغيّر بما أنّ مختلف نماذج نفس المقولة لا تتّجه أبدا إلى نفس الوحدة المركزيّة الّتي تمثّل في النّظرية الأصلية حجر الزّاوية. وبذلك تكون النّظرية الموسّعة اكثر قوّة بما أنّها تحرّرت من الالتزام بوجود تماثل بين عناصر المقولة وطرازها.

أديّ هذا التّحوّل في فهم التّشابه الأسري إلى جملة من النتائج أهمها:

---

[1] -Ibid.

- التّحوّل من تصوّر أحادي المعنى إلى تصوّر متعدّد المعنى.

- التحوّل في فهم الطّراز.

- التحوّل في طريقة المَقْوَلة.

- التّحوّل من نموذج أحادي المعنى إلى نموذج متعدد المعنى:

لعلّ القصور الأهمّ الّذي واجهته نظريّة الطّراز الأصليّة هو أنّها بقيت في حدود دراسة الكلمات ذات المعنى المفرد وعجزت عن حلّ إشكاليّة تعدد المعنى الّتي تُعتبر زاوية هامة تتأسّس عليه الممارسة الّلغوية، لذلك تصدّت النّسخة الموسّعة لهذه القضية، وتحقّق لها ذلك برفض إلزام النّظريّة الأصلية بضرورة اشتراك عناصر المقولة على الأقل بخاصيّة مع طراز المقولة ذلك أنّ هذا الإلزام جعل الطّراز قطبا لنوع واحد من المراجع ومنع انفجار المقولة إلى مقولات فرعية يمكن أن لا تجتمع فيما بينها في سمة مشتركة. وبذلك فتح التّشابه الأسري الطريق أمام مفهوم مرجعيّ متفجّر للمقولة. بمعنى انّه أضحى ممكنا مشاهدة مقولة مكوّنة من أنواع من المراجع أو المقولات الفرعيّة المختلفة مترابطة فيما بينها بشكل ربّما يجعل الأولى لا سمات تربطها بالأخيرة مثلما تبيّن حروف ستيوارت D.STEWART أو دوائر قيفون T.Givon (فــ " أ " مثلا لا تربطها أيّ سمة بــ "هـــ") وهذا ما يجعل من نظريّة الطّراز الموسّعة قابلة للانطباق على مقولات أوكلمات غير متجانسة مرجعيّا، بمعنى أنّنا قد نجد عديد المقولات الفرعيّة لها مراجع لا تجتمع إلاّ على أساس التّشابه الأسري. وفتح بذلك مفهوم التّشابه الأسري المطبّق في النّظريّة الموسّعة المجال أمام نظريّة للمَقْوَلة المتعدّدة (la catégorisation multiple) أو المعنى المتعدّد (sens multiple).

وبذلك يمكن أن نسمّي هذه النّسخة الموسّعة بالنّسخة متعدّدة المعنى (polysémique) مقابل نظريّة الطّراز الأصلية الّتي هي نسخة واحديّة المعنى (monosémique).

ولنأخذ مثالا توضيحيّا على نظام تصنيف الأشياء عند قبائل الدّربال هذا المثل الّذي ضربه جورج لايكوف انطلاقا من أعمال ديكسن (R.M.W.Dixon). فقد بيّن بورجز (Bourges) في أبحاثه حول قبائل الدّربال (Dyirbal) الأسترالية، أين توجد اللّغة الأصلية للأستراليين، أنّ متكلمي الدّربال عند نطقهم لأيّ اسم يحيل إلى شيء في هذا العالم، يجب أن يكون ذلك الاسم مسبوقا بأحد الألفاظ الأربعة التالية:[1] (Bayi. Balan. Balam. Bala). فهذه الكلمات تُصنّف كلّ شيء في عالم الدّربال. ولكي يتكلم أي متكلم لغة الدّربال بشكل صحيح يجب عليه أن يستعمل التّصنيف الصّحيح قبل الاسم. وقد قدم ديكسن لمحة عن تصنيف قبائل الدّربال للأشياء في العالم فهي تدرج مثلا ضمن:

Bayi: الرّجال والكنغر والخفافيش وأغلب الأفاعي وأغلب الأسماك وبعض الطّيور وبعض الحشرات والقمر والعواصف وقوس قزح والرّماح... إلى غير ذلك.

وضمنBalan: النّساء والكلاب وبعض الأفاعي وبعض الأسماك، وأغلب الطّيور الحباحب والعقارب والجداجد، وكلّ شيء مرتبط بالماء أو النّار والشّمس والنّجوم وبعض الرّماح وبعض الأشجار... إلى غير ذلك.

---

[1] - G. Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p92.

وضمن Balam: كل الغلال النّاضجة وكل الأشجار التي تحملها والعسل والسّجائر والخمر والكعك... وغيرها.

وضمن Bala: بعض أعضاء الجسم واللّحم والنّحل والرّيح، وبعض الرّماح وأغلب الأشجار والحشائش والوحل والحجارة والضّجيج.. إلخ.

وقد بين ديكسن أنّ متكلمي لغة الدّربال لا يتعلمون العناصر التي تندرج ضمن هذه المقولات الأربع واحدة فواحدة، بل هم يفهمون المبادئ العامة التي بموجبها يندرج عنصر مّا في مقولة دون أخرى، وقد اقترح ديكسن هذه المبادئ العامة على النّحو التالي:

- Bayi: (إنساني) ذكر، حيوانات.
- Balan: (إنساني) أنثى، الماء، النّار، الصّراعات...
- Balam: مأكولات دون لحم.
- Bala: كل شيء لا ينتمي إلى الأقسام السابقة.[1]

ووفق هذه المبادئ يمكننا تصنيف الأشياء في عالم الدّربال، فالرّجال، مثلا، باعتبارهم ذكورا ينتمون للجنس البشري فهم في القسم الأول، والكنغر باعتباره من الحيوانات فهو أيضا في القسم الأول، أمّا النّساء فهنّ في القسم الثّاني باعتبارهن إناثا من الجنس البشري، والأنهار والمستنقعات باعتبارها أجساما مائية فهي في القسم الثاني، والنّار أيضا في القسم الثاني، والتّين الشّوكي ينتمي إلى القسم الثّالث والأشجار التي لا تحمل ثمارا تنتمي

---

[1] - G. Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p93.

إلى القسم الرّابع والصّخور تنتمي إلى القسم الرّابع واللّغة أيضا في القسم الرابع.[1]

ولكنّ عمل ديكسن الأكثر أهمية يظهر في تفسيره للحالات الشّاذة أو غير العادية،التي لا تتطابق مع هذه المبادئ، فقد أرجع أغلب هذه الحالات غير العادية إلى مبادئ أسطورية واعتقاديّة تتحكم فيها، ومثال ذلك أن الطّيور بالرغم من أنّها كائنات حيّة فهي لا تنتمي إلى القسم الأول مع بقية الكائنات الحيّة، وهذا مرده إلى أنّ الطّيور يُعتقد أنّها أرواح الإناث الميتة ولذلك يقع تصنيفها ضمن القسم الثاني. وهناك أنواع خاصة من الطّيور وهي التي يطلقون عليها اسم "أبو صفاد المكار" (Willy- wagtails) يُعتقد أنّ أصل هذه الطّيور رجال أسطوريون وهم بذلك ينتمون إلى القسم الأول مع الرّجال. وفي الأسطورة أيضا أنّ الجداجد هي النّساء العجائز لذلك فهم ينتمون إلى القسم الثّاني.[2]وحسب الأسطورة أيضا فالقمر والشّمس زوجان، وتبعا لذلك فالقمر ينتمي إلى القسم الأوّل مع بقية الأزواج، بينما الشّمس في القسم الثاني مع بقية الزّوجات.أمّا الدّود الأزب (the hairy mary grub) الذي يُقال أنّ لسعته يُحَسّ بها مثل لفيح الشّمس فينتمي إلى القسم الثاني مع الشّمس. والرّيح تنتمي إلى القسم الرّابع، ولكن العواصف وقوس قزح يُعتقد أنّ أصلها رجال أسطوريون لذلك فهم في القسم الأوّل.

ومثلما يمكن ملاحظته، فالأساطير والاعتقادات تتحكّم في تصنيف الأشياء في قسم دون آخر في عالم الدّربال، وبذلك يمكن الإشارة مع ديكسن إلى النّتيجة التالية "إذا كان اسم مّا له خاصيات "س" (وفرضا أنّه

---

[1] -Ibid.
[2] - Ibid, p94.

وقع تصنيفه ضمن قسم معين) ولكن بالرّجوع إلى الاعتقاد والأسطورة يضحي له خاصيات "ن"، فإذن وبصفة عامة فسيكون منتميا إلى القسم الذي يتماشى مع "ن" لا إلى ذاك الذي يتوافق مع "س"".[1] وبذلك فالإنجازات التي حقّقها ديكسن لافتة للانتباه، فلقد بيّن أنّ تصنيفات بورجز (Bourges) التي تبدو غريبة في نظر الغربيين هي من وجهة نظر النّاس الذين صنفوا هذه الكلمات منسجمة وتعود إلى مبادئ تصنّف الأشياء.[2]

ولكنّ ديكسن لم يقدّم تفسيرا، كما أنّ الذين أخذ عنهم هذه الأشياء لم يبيّنوا له لماذا تصنف الحيوانات مع الإنسان الذّكر مثلا؟ أو لماذا تُصنّف النّار والماء والصّراعات في القسم الثاني مع الإنسان الأنثوي؟[3] فكيف يمكن أن نجمع أشياء متباعدة أشدّ التّباعد ضمن مقولة واحدة؟

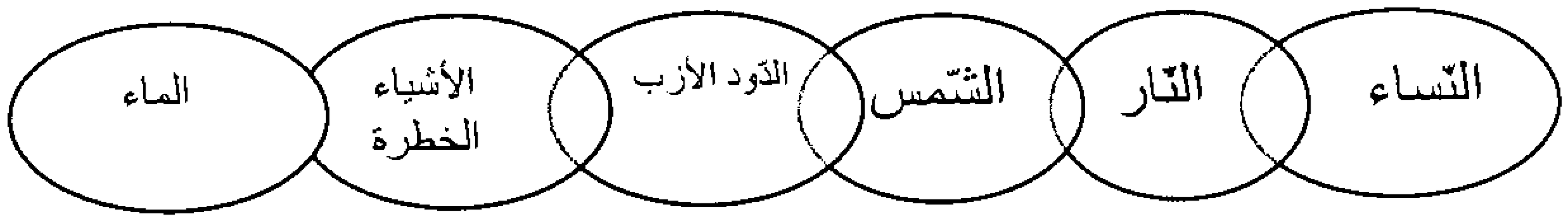
حاول لايكوف إيجاد تبريرات لاجتماع هذه الأشياء المتباينة ضمن مقولة واحدة، فقد بيّن أن هذا التّجميع ليس اعتباطيا: فكل عنصر مرتبط بالعنصر الآخر على الأقل بخاصية مشتركة. فإذا كان القمر مثلا ضمن مقولة الـ Bayi، هذا فلأنه يقتسم سمة مشتركة مع الرّجال: ففي الأساطير يظهر باعتباره زوجا، والشّمس هي الزّوجة، وتُصوّر بذلك مع النّساء ضمن مقولة الـ Balan . وحضور أدوات الصّيد ضمن الـ bayi يفسّر بعلاقتها المشتركة مع الأسماك، فهي تنتمي إلى نفس الميدان التّجريبي مع الأسماك، فالمقولة المعقدة bayi تضحي مُبَنْيَنَة بسلسلة متعانقة تنطلق من عنصر أول (مركزي)، ويمكن اعتبار "الرجال" هو هذا العَنصر الطّرازي، الذي يرتبط

---

[1] - G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p 94.
[2] - Ibid, p95.
[3] - Ibid, pp 98-99.

بدوره بعناصر أخرى، وهذه العناصر نفسها مرتبطة بعناصر أخرى وهكذا دواليك.[1]

وبذلك فإن الأشياء التي يبدو اجتماعها في مقولة واحدة غريبا وغير منسجم بالنسبة إلى المتأمل في لغة الدّربال من خارجها، هي متناسقة ومنسجمة أشد الانسجام إذا رجعنا إلى الخلفيات الأسطورية والاعتقادية التي تحكم النّظام التّصوّري لمتكلمي الدّربال. هذه الاعتقادات والأساطير التي تدخل بدورها ضمن الميدان التجريبي وتحكم الممارسة الحياتيّة لأهل الدّربال. فإذا نظرنا مثلا في كيفية تعالق الأشياء ضمن مقولة الـــ Balan فسنجدها على النّحو التالي:



فالنّساء يرتبطن بالشّمس إذا رجعنا إلى الأسطورة التي ترى في القمر الزّوج والشّمس الزّوجة، والشّمس ترتبط في الميدان التّجريبي للدّربال بالنّار، والنّار ترتبط بالدّود الأزب، ذلك أن الدّود الأزب له لسعة تشبه في حرقتها حرقة لفيح النّار، ولذلك يعتبر الدّود الأزب من الأشياء الخطرة، ولهذا السّبب يتعالق مع الأشياء الخطرة، وعن طريق نفس الوسائل يمكن أن نربط الخطر بالماء، وبذلك يمكن أن نفسر وجود النّساء والنّار والدّود الأزب في

---

[1] - G.Kleiber: «Prototype et prototype » in, Sémantique et Cognition: catégories, prototypes, typicalité, CNRS Editions, 1993, p117.

نفس المقولة. وكذلك وجود النّار والماء في نفس المقولة، "فالماء الذي يطفئ النّار هو في نفس الميدان التجريبي مع النّار، إذن فهما في نفس المقولة".[1]

وبذلك فنحن لم نعد نحتاج إلى مشترك مركزي يجمع بين هذه الأشياء جميعا حتى نقول بتقاربها واشتراكها، بل يكفي أن تتعالق الواحدة بالأخرى وفق نظام متسلسل.

إنّ النّسخة الأصليّة لا تستطيع أن تفسّر لماذا يُمَقْوَل الرّجال مع الكنغر أو قوس قزح مع الأفاعي. ولكنّ النّسخة الموسّعة على العكس من ذلك قادرة على مقاربة المراجع المصنّفة في الـــbayi باعتبارها مقولة بفضل مفهوم التّشابه الأسري.

- التّحوّل في مفهوم الطّراز في النّسخة الموسّعة:

لم نعد نتحدّث في النّظريّة الموسّعة عن الطّراز باعتباره الممثّل الأفضل للمقولة أوباعتباره تمثيلا ذهنيا، بل أضحينا مع ما يسمّى التأثيرات الطّرازيّة (effets prototypiques)، التي تنشأ عن طريق التّشابه الأسري ولو في خصيصة واحدة بين المعنى المركزي أو القاعدي (sens basique) وبين المعاني المشتقّة منه (sens dérivés) .

فهناك تأثيرات طرازيّة انتقلت من معنى إلى آخر عبر المجاز.[2]

- التّحوّل في بنية المقولة:

---

[1] - G. Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p100.

[2]- للتعمّق في المعنى القاعدي وعلاقته بالمعاني المشتقّة وفق نظريّة الطّراز انظر: عبد الله صولة "المعنى القاعدي في المشترك: مبادئ تحديده وطرائق انتشاره، دراسة في نظريّة الطّراز"، العددان 19/18، 2003/2002. (19-34).

إنّ التّحوّل في مفهوم الطّراز من النّظريّة الأصليّة إلى النّظريّة الموسّعة أدّى إلى تحوّل في بنية المقولة، فقد أضحت معارفنا تنظّم عن طريق وسائل للبَنْيَنَة تُسمّى النّماذج العرفانية المؤمثلة (Idealized cognitive models (ICMs)، «فنحن ننظّم- كما أكّد جورج لايكوف- معارفنا بواسطة بنيات تسمّى نماذج عرفانيّة مؤمثلة».[1] وهذه النّماذج العرفانيّة المؤمثلة مُبَنْيَنَة بواسطة أربعة مبادئ:

- مبدأ البُنى القضويّة (Structures propositionnelles). هذا المبدأ يتعلّق بنماذج من نوع نموذج الشّروط الضرورية والكافية حيث توجد خاصيات مشتركة بين كلّ عناصر المقولة.

- مبدأ بُنى الصّور الخطاطيّة image- schematic structure. وهو الّذي يُدخل الصّور الذهنيّة في تمثّي المقولة ويمثّله النّحو العرفاني للانقايكر.

- مبدأ التّوسّع الاستعاري وهو الذي يُدمج التّمشيات الاستعاريّة في تمشّي المقْوَلة مثلما هو الأمر عند لايكوف وجونسن.

- مبدأ التوسّعات الكنائية[2]: الذي أدمج التّمشّيات الكنائيّة في تمشّي المَقْوَلة. مثلما وُصف أيضا عن طريق لايكوف وجونسن.

و لنأخذ مثالا على ذلك النّموذج العرفاني الكنائي.

---

[1] - G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p 68.

[2] - نشير إلى أنّ لايكوف يدمج ضمن الكناية المجاز المرسل، فهو يجمع بين الكناية والمجاز المرسل تحت لفظ métonymie. وكذلك يفعل محمّد غاليم في ما سننقله عنه لاحقا، يقول: "...نعتبر أنّ العلاقة التي تقوم عليها " الكناية " و"المجاز المرسل "، ذات الطّبيعة الواحدة هي المجاورة التي قد تكون مجاورة سببيّة أو مكانيّة...الخ. بالإضافة إلى أنّ القدماء أنفسهم اعتبروا أنّ مرجع العلاقة سواء في الكناية أو في المجاز "اعتبار الملازمات بين المعاني" -كما يقول السّكاكي في مفتاح العلوم -فينتقل من الملزوم إلى اللازم في المجاز، ومن اللازم إلى الملزوم في الكناية. فتكون طبيعة العلاقة، بحسب ذلك، واحدة، والاختلاف إنّما يكمن في اتّجاهها." (محمّد غاليم. 1987. ص:98.) لذلك فإنّ استعمال الكناية في هذا السّياق يقصد به الكناية والمجاز المرسل معا.

اعتبرت روش أنّ أهمّ معين للتأثيرات الطّرازيّة هو الكناية، وهي الوضعيّة الّتي تُستعمل فيها مقولة فرعيّة أونموذج فرعيّ لفهم المقولة في كلّيتها، وبعبارة أخرى الحالات الّتي يكون فيها الجزء (المقولة الفرعيّة أو العنصر أو النّموذج الفرعيّ) قائما مقام كلّ المقولة.[1]

تعتبر الكناية واحدة من بين الخاصيات القاعدية للإدراك البشري ذلك أنّ «التّصورات الكنائيّة مثلها في ذلك مثل التصوّرات الاستعارية لا تُبنين اللّغة فحسب، ولكنّها تُبنين بالدّرجة الأولى الأفكار والمواقف والأفعال. وتتجلّى وظيفة الكناية هذه، في قيام جوانب مهمة من أنساقنا التّصوّرية الفرعيّة على مبادئها».[2]

فالكناية تمكّننا من إدراك شيء مّا عن طريق شيء آخر أو جزء منه.

ولنأخذ المثال الذي ضربه لايكوف وجونسن:

"ينتظر طبق الدّجاج فاتورة الحساب"، "حيث تُستعمل عبارة "طبق الدّجاج" للإحالة على شخص واقعي أي ذلك الشّخص الّذي طلب طبق الدّجاج فعلا. ولسنا، هنا، بصدد أمثلة لاستعارات تشخيصيّة إذ لا نفهم "طبق الدّجاج" بأن نفرض عليه خصائص بشريّة بل على العكس من ذلك. فنحن نستعمل كيانا معيّنا للإحالة على كيان آخر مرتبط به. وتسمّى مثل هذه الصّور كنايات".[3]

---

[1] - G. Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p79.

[2]- محمّد غاليم، التّوليد الدّلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، 1987، ص98.

[3]- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، دار توبقال للنشر. ترجمة: عبد المجيد جحفة، 1996، ص55.

"وهكذا تُبنين الكناية جزءا هاما من نسقنا التّصوّري على أساس مبادئ المجاورة الفضائية أو السببيّة... تتجلّى في تعابير لغويّة مثل:

منتج/ منتوج.

– اشتريت رونو.

– قرأت الآمدي.

أداة منفّذ

– بات النّاي يشدو في المترل المجاور.

مُرَاقِب/ مُرَاقَب.

– هاجم ريغن الجماهيريّة اللّيبيّة.

– الهزم نابوليون في واترلو

مكان/ مؤسّسة.

– أعلن البيت الأبيض إلغاء الاتّفاق.

– ندّد الكرملين بالهجوم.

مكان/ حدث

– قد تكون نيكاراقوا فيتناما آخر.

– لنتذكّر دائما لبنان ".[1]

ويمكن أن نذكر هنا المبادئ العلاقيّة الدّلاليّة الكنائيّة، وقد ضبطها محمّد غاليم:

المبعد الكنائي 1: هناك علاقة كنائيّة بين "س" و" ص"، إذا كانت س وص تخصّصان سببا ومسبّبه على التّوالي.

---

[1]- محمّد غاليم، التّوليد الدّلالي في البلاغة والمعجم، ص99.

المبعد الكنائي 1 أ: هناك علاقة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س وص تخصّصان منتوجا ومنتجه على التّوالي.

المبعد الكنائي 1 ب: هناك علافة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س وص تخصّصان نتاجا طبيعيا ومصدره الطّبيعي على التوالي.

المبعد الكنائي 1 ج: هناك علافة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س تخصّص منتوجا وص أداة رئيسيّة في إنتاج س.

المبعد الكنائي 2 :هناك علاقة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س وص تخصّصان فعلا وموضوعه على التّوالي.

المبعد الكنائي 2 أ :هناك علاقة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س تخصّص فعلا وص الأداة التي يستلزمها إنجاز س.

المبعد الكنائي 2 ب : هناك علاقة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س وص تخصّصان فعلا ومنفّذه على التّوالي.

المبعد الكنائي 2 ج : هناك علاقة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س تخصّص منفّذ ف، وص الأداة التي يستخدمها س في تنفيذ ف.

المبعد الكنائي 3 : هناك علاقة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س تخصّص جزءا من الكلّ ص.

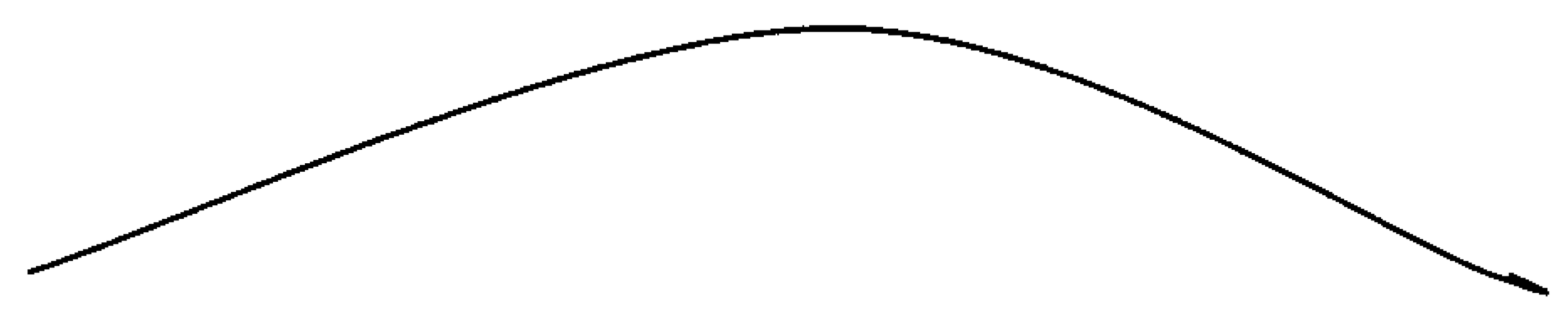
المبعد الكنائي 3 أ : هناك علاقة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س تخصّص فعلا بسيطا رئيسيا في إنجاز الفعل المركّب ص.

المبعد الكنائي 4 : هناك علاقة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س وص تخصّصان وعاء ومحتواه على التوالي.

المبعد الكنائي 4 أ : هناك علاقة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س وص تخصّصان حالا ومحلا على التّوالي.

المبعد الكنائي 5 : هناك علاقة كنائيّة بين س وص، إذا كانت س وص تخصّصان مالكا وملكيته على التّوالي.[1]

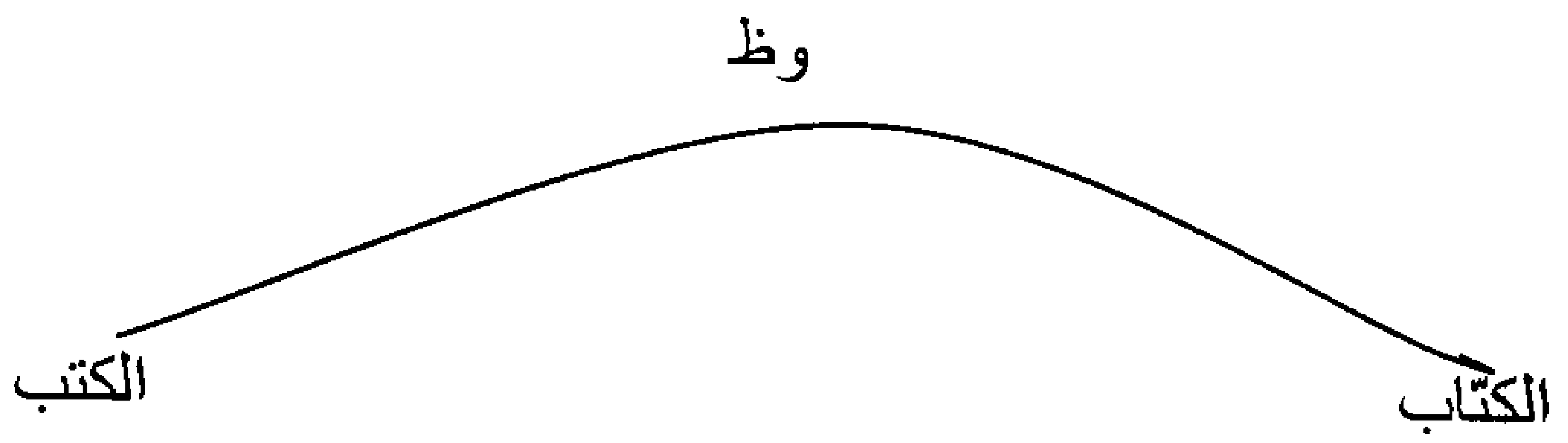
وهذه المباعد يتحكّم فيها كما يرى فوكوني (G.Fauconnier) المبدأ الكنائيّ العام الذي يطلق عليه اسم "مبدأ التّعيين" (Principe d'identification). ويقدّم مبدأ التّعيين كالتّالي: إذا كان شيئان "أ" و"ب" مرتبطين عن طريق وظيفة براغماتيّة[2] (fonction pragmatique) وظ (ب = وظ (أ)). فوصف "أ" يمكن أن يكون مماثلا لنظيره "ب".



ومثال ذلك وظيفة (وظ1) تربط الكتّاب بكتبهم

[1]- محمّد غاليم، التّوليد الدّلالي في البلاغة والمعجم، ص ص 134-155.

[2]- الوظيفة البراغماتيّة مفهوم يعود إلى ننبرغ (G.Nunberg) الذي بيّن أنّنا نستطيع أن نقيم علاقات بين أشياء من طبيعة مختلفة، وذلك يرجع لأسباب بسيكولوجيّة أوثقافيّة أوبراغماتيّة. وأنّ هذه العلاقات تمكّننا من أن نحيل إلى شيء ما عن طريق شيء آخر يتعلّق بالأوّل بشكل مناسب. (G.Fauconnier,1984, p15. J.Moeschler et A.Reboul 1995. p158-159.)



ولنأخذ مثلا أنّ أ = أفلاطون، و ب = وظ (أ) = الكتب التي كتبها أفلاطون.

إنّ مبدأ التّعيين يمكّن (1) من أن يدلّ على (2):

(1) أفلاطون على الرّف من الجهة اليسرى.

(2) الكتب التي كتبها أفلاطون على الرّفّ من الجهة اليسرى.

في (1) وصف الشخص (هو هنا اسم " أفلاطون" ولكن أيضا "صديق سقراط" أو"كاتب المحاورات" يمكن أن تؤدّي الغرض أيضا) يعيّن الشّيء "ب" الذي هو مجموع الكتب.

ويمكننا أن نؤوّل (1) بأن نشغّل وظيفة براغماتيّة أخرى ومثال ذلك:

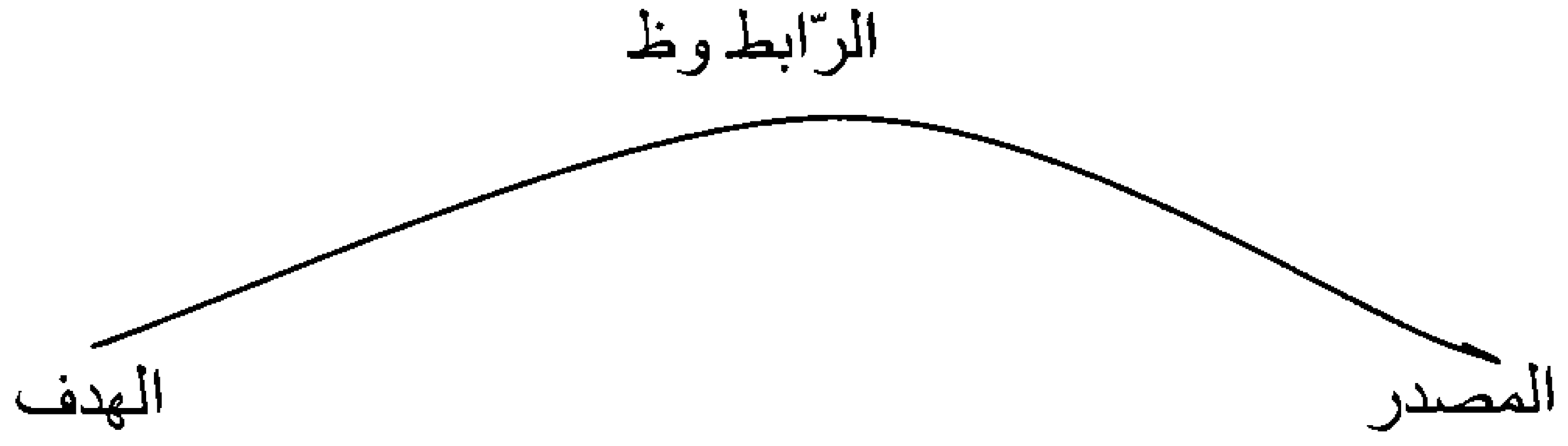
"أشخاص ← صورهم"

"أشخاص ← الملقات التي تعيّنهم"

أو أشخاص ← أجسادهم"

أو أشخاص ← أسماء هؤلاء الأشخاص (بمعنى الكلمات)... إلى غير ذلك.

فالملفوظ (1) يمكن أن يقول لنا أنّ تمثال أفلاطون أو صورته على الرّفّ، أو أنّ الملفّ حول أفلاطون على الرّف أو أنّ اللاّفتة التي عليها اسم أفلاطون على الرّفّ، إلى غير ذلك. ويسمّي فوكونيي "أ" باسم "المصدر" (déclencheur)، و"ب" باسم "الهدف" (cible) و"وظ" باسم "الرّابط " (le connecteur).



حيث أنّ مبدأ التّعيين يبيّن أنّه في وضعيّة براغماتيّة رابطة، فإنّ وصف المصدر يمكن أن يعيّن أو يعرّف الهدف.[1]

بعد هذا التّحليل يمكننا القول إنّ مفهوم "التّشابه الأسري" مثّل ثورة حقيقيّة في ميدان دراسة المَقْوَلة، وسواء كان في نسخته في نظريّة الطّراز الأصلية أو في نسخته في نظريّة الطّراز الموسّعة، فقد لعب دورا أساسيّا ووجيها في حل إشكاليات المَقْوَلة والمعجم.

ولكن رغم هذه الأهمّيّة فإنّ التّشابه الأسري في النّسخة الموسّعة لم يسلم من النّقد. ولعلّ أهم نقد وجّه إليه ذلك الّذي أتى من قبل موشلر

[1] - G.Fauconnier, Espaces Mentaux: Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles, édition Minuit, 1984, pp 15-17.

J.Moeschler وريبول A.Reboul. ففي اعتقادهما أنّ نظريّة الطّراز الموسّعة المؤسّسة على مفهوم التّشابه الأسري لها نتيجة صعبة القبول، فأيّ شيء يمكن أن ينتمي إلى أيّ مقولة. فمفهوم التّشابه الأسري يقترح فقط أنّ شيئا مّا من أجل انتمائه إلى مقولة مّا عليه أن يتقاسم على الأقل خاصية مع عنصر من عناصر المقولة. وانطلاقا من هنا يمكن أن نقول أنّ كلّ أشياء العالم يمكن أن توجد في هذه المقولة كما يمكن أن توجد في كلّ المقولات الأخرى.

فإذا كان شيء مّا "س" هو عنصر من المقولة "أ"، وإذا كان الشيء "ن" يتقاسم مع "س" الخاصيّة "خ" فـ "ن" تنتمي تبعا لذلك إلى "أ".

وإذا كان الشيء "م" يتقاسم مع "ن" الخاصيّة "ك" (يمكن أن تكون مختلفة عن "خ") فـ "م" تنتمي إلى "أ". وبذلك فكلّ أشياء العالم يمكن أن تنتمي إلى "أ".

ولنأخذ مثلا على ذلك مقولة الطّير، فهناك خاصيّة مشتركة بين الإنسان وبين أيّ طّير وهو أنّه ثنائي القدمين(bipède). يمكننا أن نقول إذن بناء على مبدإ التّشابه الأسري إنّ الإنسان طير.

مثلما يمكن ملاحظته فالمَقْوَلة عن طريق التّشابه الأسري تؤدّي في الأخير إلى غياب المَقْوَلة.[1] ولكنّ هذا النّقد يغفل مبدأ أساسيا من مبادئ المَقْولة عند العرفانيين وهو أنّ الانتماء إلى المقولة لا يتمّ بصورة تحليليّة، بمقارنة كلّ خاصيّة من خاصّيات عنصر مّا بخاصّيات الطّراز أو خاصّيات عنصر آخر، ولكنّ الأمر يتمّ بشكل كلّيّ، وهذا ما يجعل من نظريّة الطّراز

[1] - J.MŒSCHLER et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, p395.

تخالف النّظريّة الكلاسيكيّة، وعلم الدّلالة البنيوي تحديدا. ذلك أنّها تعتمد "مبدأ المشابهة الإجماليّة Similitude globale من حيث الصّورة، وهذا المبدأ هو أساس المَقْوَلة في نظريّة الطّراز (وتحديدا الطّراز باعتباره محور المقولة)".[1]

المراجع المعتمدة:

➢ المراجع العربيّة والمعرّبة:

-محمّد غاليم، التّوليد الدّلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، 1987.

- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تعريب عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، 1996.

- عبد اللّه صولة: "أثر نظريّة الطّراز الأصليّة في دراسة المعنى"، ضمن حوليات الجامعة التونسيّة، العدد45، 2001، (259-284).

- عبد اللّه صولة: "المَقْوَلة في نظريّة الطّراز الأصليّة"، ضمن حوليات الجامعة التونسيّة.العدد 46، 2002، (369-387).

[1] - عبد اللّه صولة: " أثر نظريّة الطّراز الأصليّة في دراسة المعنى " ضمن حوليات الجامعة التونسيّة، العدد45، ص ص 266-267.

- عبد اللّه صولة: "المعنى القاعدي في المشترك: مبادئ تحديده وطرائق انتشاره، دراسة في نظريّة الطّراز"، العددان 18/19، 2002/2003. (19-34).

➢ المراجع الأجنبيّة :

-G.Fauconnier, Espaces Mentaux: Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles, édition Minuit, 1984.

-G.Kleiber, La Sémantique du prototype: catégories et sens lexical, P.U.F, 1990.

-G.Kleiber: «Prototype et prototype » in, Sémantique et Cognition : catégories, prototypes, typicalité, CNRS Editions, 1993.

-G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind, the University of Chicago Press, 1987.

-G.Lakoff and M.Turner, More than Cool Reason. A Field Guid to poetic Metaphor, the University of Chicago Press. Chicago and London, 1988.

-J.MŒSCHLER et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Editions du Seuil, 1994.

-John R.Taylor, Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory, OXFORD University Press, 1995.

مفهوم خطاطة الصّورة عند العرفانيين

(مارك جونسن أنموذجا)

أولى العرفانيون، من لسانيين وعلماء دلالة، خطاطة الصّورة (image schema) أهمّية ملحوظة في بناء نظرياتهم، باعتبارها شبكة تصوّريّة تنظّم نشاطاتنا الجسديّة ومعارفنا الذّهنيّة، وتؤسّس لضروب سلوكنا، وتحكم رؤيتنا المنسجمة للحياة والكون. وقد استلهم العرفانيون هذا المفهوم من الجهاز الاصطلاحي للفيلسوف الألماني إيمانييل كانط، الذي اعتبر الخطاطة منتوجا من منتوجات المخيّلة يتوسّط الحساسيّة والفهم.[1]

لكنّ الإضافة التي قدّمها العرفانيون التّجريبيون هو ربطهم مفهوم الخطاطة بمفهوم التّجسّد، مؤكّدين أطروحتهم الأساسيّة التي تُبيّن دور الإدراك والقدرات الحركيّة في تنظيم تجربتنا وتنظيم مفاهيمنا ورؤانا، وفي إدراك المعنى فلا وجود للمعنى أو للخيال أو لأشدّ مفاهيمنا تجريدا خارج الجسد، أو خارج إدراكنا المتجسّد للعالم. فالجسد عند

---

[1]- عبد الباسط لكراري، ديناميّة الخيال: مفاهيم وآليات الاشتغال، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، طبعة أولى 2004، ص44.

الزّمان والمكان، وعن طريق شكل تفاعلنا مع الأشياء في هذا العالم.

ويظهر العالم بشكل منتظم ومرتّب بفضل الخطاطات التي تلعب بأسسها التّجسيديّة دورا مركزيا في تحقيق هذا الانتظام، بمعنى أنّ الأسس التّجسيديّة لخطاطة الصّورة هي التي تجعلنا نفهم العالم بصورة منتظمة، وهذا لا يرجع فقط إلى كوننا نحن بني الإنسان نتملك أجسادا، بل أيضا إلى كوننا حيوانات عاقلة، وهذه العقلانيّة هي عقلانيّة مجسّدة. ويضرب جونسن مثالا توضيحيا يتمثّل في حدث ابتياع سيّارة جديدة، فهذا النّشاط يتطلّب خطاطة مُبنْيَنَة بصورة عالية التّنظيم، فهناك مشاركون نموذجيون (المشتري، البائع،...)، ودعائم (السّيارات القديمة، السّيّارات الجديدة، قاعة العرض...)، والتّتابع العادي للأحداث (ذهاب المشتري إلى معرض السّيّارات القديمة، البائع يعرض عليه أنواعا متعدّدة من السّيّارات، المشتري يختبر السّيّارة، دخول المشاركين في مساومة حول الثّمن...)، والأهداف الأصليّة (فرح المشتري بسيّارة جيّدة وغير غالية الثّمن، حصول المشتري على أكبر قدر من الأرباح مع تحويل ملكيّة السّيّارة...إلخ)، فهذه الخطاطة أضحت تنظيما يمكن أن نجد تجلّياته في العديد من وضعيات شراء سيّارة، بمعنى أنّ الخطاطة أضحت البنية المنظّمة لهذه الحالات المتعدّدة.[1]

---

[1] - M. Johnson, THE BODY IN THE MIND: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason, the University of Chicago Press, Chicago and London, 1987, p20.

ويعتبر مارك جونسن من أهمّ العرفانيين التّجريبيين الذين اهتمّوا بهذا المفهوم وأسّسوا له بداية من كتابه الحَدَث مع لايكوف "الاستعارات التي نحيا بها"، وصولا إلى كتابه الذي ننظر فيه في هذا البحث، وهو "الجسد في العقل" (THE BODY IN THE MIND, the bodily basis of meaning, imagination, and reason)

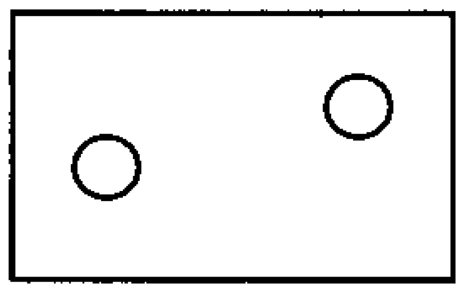
وقد بيّن مارك جونسن في هذا الكتاب الأسس النّظريّة لهذا المفهوم، مستعرضا العديد من الخطاطات، ولعلّ في تقديمنا لبعضها توضيحا لمفهومها.

- خطاطة الميزان:

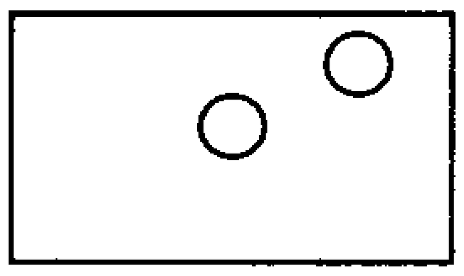
تعتبر خطاطة الميزان (balance) من أهمّ الخطاطات التي تحكم تجربتنا الحياتيّة، وبدونها يصبح واقعنا الفيزيائي في حالة فوضى تامّة، فهي هيكل منظّم لتجربتنا وعالمنا، رغم أننا غالبا لا ندرك وجودها ولا نعي طبيعة اشتغالها، ولكنّها تعتبر أحد الخيوط النّاظمة لتجربتنا الفيزيائيّة والمحقّقة لانسجامها. ومن الهام جدا أن نلاحظ أنّ التّوازن هو نشاط نتعلّمه عن طريق أجسادنا، لا عن طريق تعلّمنا لجملة من القواعد والمفاهيم. فنحن نلاحظ هذا التّوازن منذ نعومة أظفارنا في محاولتنا الوقوف والانتصاب وحفظ التّوازن، ونحن نتعرّف على هذا التّوازن أيضا بواسطة التّجارب المتعلّقة بتوازننا الجسدي أو بفقدان هذا التّوازن. فيمكننا أن نفهم التّوازن بصورة فوريّة عندما نحسّ أنّ حرارتنا مرتفعة جدّا، أو عندما تكون أيدينا باردة جدّا، وعندما تكون المثانة منتفخة، والفم جاف، والحوامض كثيرة في المعدة. هذه الحالات وغيرها تعلّمنا معنى الافتقار إلى التّوازن. فنحن نشعر أنّ هذه الحالات بعيدة عن التّوازن لذلك يجب إنقاص الحرارة الجسد،

وزيادة حرارة اليد، وإضافة الرّطوبة إلى الفم، ومعالجة الحوامض في المعدة، كلّ هذا لتحقيق التّوازن، فالتّوازن الجسدي يعبّر عن الحالة الطّرازيّة لخطاطة التّوازن، لندرك بعد ذلك التّوازن في محيطنا الفيزيائي وفي عالمنا المحيط بنا.[1]

ويمكننا في هذا الإطار أن نؤكّد على مسألة هامّة، تتعلّق بخطاطة الميزان وبغيرها من الخطاطات، وهي أنّ التّوازن ليس مسألة موضوعيّة، بل إنّ الأمر يتعلّق بأعمالنا الإدراكيّة، فالأشياء تبدو متوازنة أو غير متوازنة انطلاقا من رؤيتنا لها، لا انطلاقا من توازنها الموضوعي، وهذا الرّسم الذي يقدّمه أرنيهيم (ARNHEIM) يوضّح هذه المسألة:



أ



ب

فإذا نظرنا إلى القرصين معا في الرّسم "أ" فإنّهما يُعتبران في نظرنا متوازنين، أمّا إذا سلّطنا النّظر فقط على قرص واحد فإنّه على العكس سيبدو غير متوازن. أمّا في الرّسم "ب" فإنّنا إذا نظرنا إلى القرصين معا فإننا نتحصّل على عدم التّوازن، بينما إذا نظرنا إلى القرص الثّاني منفردا فإنّنا نحسّ بضرب من التّوازن.[2]

[1] - Ibid, p75.
[2] - Ibid, p78.

ويقدّم جونسن تصوّرا كلّيا لخطاطة التّوازن يبنيه كالتّالي: "أيّ عنصر "ن" هو متوازن عندما يكون متناظرا (symmetrical)، وعندما يكون له عناصر متساوية، في فضاءات متساوية، حيث يكون كلّ جانب متعلّقا بالمحور أو بنقطة مركزيّة، أو أين يقع التّوزيع المتساوي للأوزان والقوى انطلاقا من المحور.".[1]

وانطلاقا من هذا التّعريف يمكن أن نستجلي خصائص بنائيّة تميّز خطاطة الميزان، وتمثّل بنيتها الدّاخلية أو بنيتها الجشطلتيّة، وهذه الخصائص هي التّناظر symmetry، والتّعدية transitivity، والانعكاسيّةreflexivity:

1- **التّناظر**: إنّ "أ" توازن "ب"، إذا كانت، وإذا كانت فقط "ب" توازن "أ".

فإذا قبضنا على "أ" في اليد اليسرى، وعلى "ب" في اليد اليمنى، وهما متوازنتان، وقمنا بتغيير "أ" مع "ب"، فإنّنا نحافظ على هذا التّوازن. فمن الطّبيعيّ إذن أنّ فهمنا للتوازن يضمّ تناظرا للقوى بالضّرورة.

2- **التّعدية**: إذا كانت "أ" توازن "ب"، و"ب" توازن "ج"، فإنّ "أ" توازن "ج" بالضّرورة.

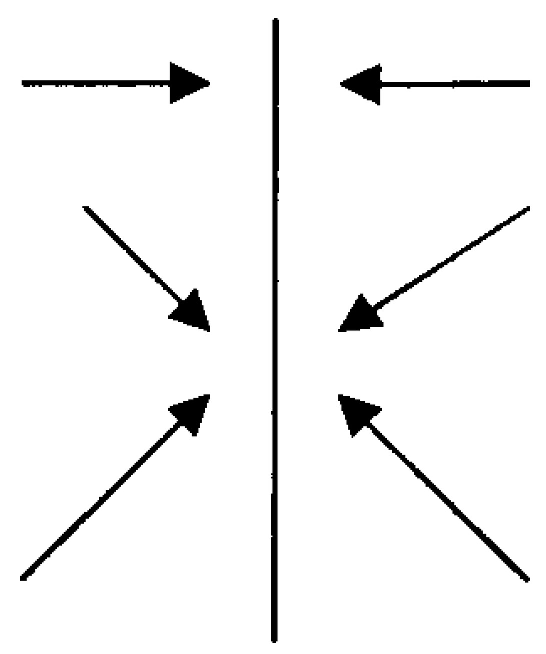
ولنفترض مثلا أنّ "أ" في اليد اليمنى، و"ب" في اليد اليسرى، وهما متوازنتان، ولنفترض أنّنا غيّرنا "أ" بـــ "ج" وبقي هذا التّوازن، فإنّي أدرك بذلك تلقائيا أنّ "أ" و"ج" متوازنتان.

---

[1] - Ibid, p92.

3- **الانعكاسيّة reflexivity:** في الانعكاسيّة يكون الشّيء نفسه موازنا لذاته، "أ" توازن "أ"، حيث يقسّم الشيء نفسه إلى قسمين متناظرين، يدوران على نفس المحور، ممّا يحقّق توازن القوى بين قسمي الشيء الواحد.

وإذا تأمّلنا جيّدا تجربتنا الجسديّة وجدنا أنّ العديد من تجاربنا محكومة بخطاطة واحدة للتوازن، نجد فيها خصائص التّناظر والتّعدية والانعكاسيّة. ويمكن التّمثيل عليه بالرّسم الطّرازيّ التّالي:[1]



محور الميزان

هذا ويمكننا أن نجد العديد من الرّسوم الأخرى المستوحاة من هذا الرّسم وتعبّر عن ضروب من التّوازن غير الطّرازيّة. والواقع أنّ خطاطة الميزان من الخطاطات الجدّ معقّدة، ولا يمكن أن تُفهم فقط في شكلها البسيط الذي يقدّمه الرّسم الطّرازي الذي يقوم على محور تكون القوى على جانبيه متناظرة. وقد تعرّض جونسن إلى أنواع من التّوازنات لا يمكن أن

[1] - Ibid, p85.

نفهمها من خلال هذا الرّسم. فليست كلّ صورة يمكن تقسيمها إلى قسمين متناظرين، فالعالم المحيط بنا يطرح علينا توازنات عديدة شديدة التّعقيد.[1]

إنّ هذه التّوازنات التي نلمسها في أجسادنا وفي محيطنا الفيزيائي يمكن أن تنسحب على مجالات أخرى أكثر تجريدا، وذلك عبر الإسقاط الاستعاري. فنفس مفهوم التّوازن هذا يمكن أن يُسقط على ممارستنا الأخلاقيّة والعاطفيّة والقضائيّة، ويمكن أن نمثّل على هذا الإسقاط الاستعاري بالتّوازن النّسقي والبسيكولوجي والتّوازن في الجدال العقلي والتّوازن القانوني أو الأخلاقي والتّوازن الرّياضي:

– **التّوازن النّسقي**: النّسق هو منظومة متعالقة، حيث ترتبط العناصر فيما بينها لتكوّن وحدة وظيفيّة. هذا النّسق يمكن أن يظهر في الاشتغال البسيط للآلات، مثلما يمكن أن يظهر في التّفسير الأنطولوجي المجرّد للطبيعة ولبداية الكون مثلما هو الحال في الأنساق الفلسفيّة. إنّ النّسق الذي نعرفه جيّدا "من الدّاخل" باعتباره وحدة عضويّة معقّدة هو جسدنا. فهو نسق وظيفيّ باهر يتكوّن من العديد من الأشياء الجزئيّة مثل النّظام العصبي والدّورة التّنفّسيّة والأنساق العضلية. في كلّ هذه الأنساق يجب أن يوجد ضرب من التّوازن الدّيناميكي، توازن حقيقي للقوى، ليشتغل هذا النّسق بصورة حقيقيّة. ونحن نستطيع أن ندرك اختلال التّوازن في أجسادنا، ومثال ذلك وجود الكثير من الغاز في معدتنا، ويؤدّي هذا إلى عدم توازن في سلوكياتنا.[2]

---

[1] – انظر معالجة جونسن لهذه المسألة في تناوله للتمثال البرنزي ص92، وفي تناوله لتوازن الألوان ص93.

[2] - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p78.

إنّ مفهوم النّسق هو مفهوم عام لأنّه يشتغل باعتباره وحدة مهما كان نوعه محسوسا أو مجرّدا، حيث يمكن أن يتجلّى التّوازن واللا توازن النّسقي.

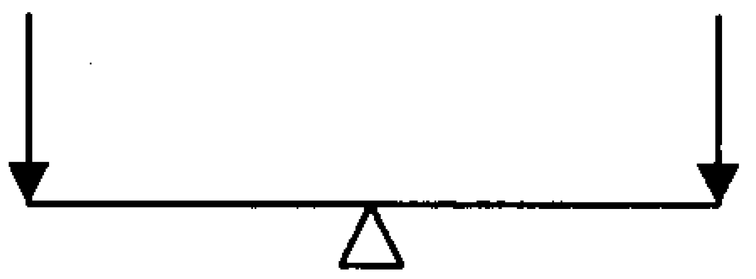
وفي الآلات مثلا يمكننا أن نتحدّث عن التّوازن النّسقي مستعملين ألفاظ القوى الفيزيائيّة، وكذلك الأمر في النّسق الايكولوجي الذي يتجلّى باعتباره توازنا فيزيائيا بكلّ المعاني المعتمدة. والقوى الاجتماعيّة تفهم أيضا باعتبارها أنساقا لكنّها ليست بالأنساق الفيزيائيّة ونستطيع فهمها عن طريق الإسقاطات الاستعاريّة لخطاطة التّوازن وخطاطة القوّة.[1]

– **التّوازن البسيكولوجي**: يمكننا أن نفهم استعاريا عالمنا النّفسي بإسقاط خصائص التّوازن التي رأيناها في أجسادنا وفي عالمنا الفيزيائي، فنفهم انطلاقا من ذلك الذّهني عن طريق الفيزيائي. وتعتبر تجربة التّوازن العاطفي (emotional balance)، أحد الأمثلة الهامّة على نموذجيّة الرّبط بين أجسادنا وأنظمتنا البسيكولوجيّة، فنحن يمكن أن نمارس حياتنا العاطفيّة بضرب من التّوازن، لكنّ أيّ زيادة أو استفحال في هذه العواطف يؤدّي إلى اختلال في النّظام البسيكولوجي، وإلى اختلال في التّوازن. فنحن نعتقد مثلا أنّ مجنون ليلى يعيش اختلالا في التّوازن العاطفي نتيجة استفحال هذه العواطف عنده، لذلك فإنّ المشاعر يمكن أن تكون خارج السّيطرة عندما تفقد التّوازن. كما يسبّب النّقص العاطفي اختلالا في التّوازن، فنتحدّث عن الإفلاس العاطفي، والفقر العاطفي. لذلك فالشّخصيّة المتوازنة هي التي تحقّق التّوازن الفيزيائي والفكري والاجتماعي والدّيني والأخلاقي والعاطفي، وغيرها. وهذه المجالات متداخلة ومتفاعلة

[1] - Ibid, pp 87-88.

في ما بينها، ويمكن أن يؤثّر أيّ اختلال في توازن أحد هذه المجالات على المجالات الأخرى.[1]

- **التّوازن في الجدال العقلي:** عندما أبدأ في إقناع الآخرين بوجهة نظري أبدأ بتكديس البراهين، وزيادة وزن الحجج. فإنّ القارئ لحججنا يعطي أكثر وزنا لأفكارنا، وفي الصّراع الحجاجي أنت مطالب بترجيح كفّة ميزانك لتقلب التّوازن وتحقّق الإقناع. وهذه العمليّة يمكن أن نمثّل لها برسم توازن كفّتي الميزان كما أوردها جونسن.



رسم كفتي الميزان

وتُعبّر استعارة الجدال حرب عن هذا التّراجح بين كفّتي الميزان، فتحقيق الانتصار في الجدال يتمّ بتغليب وزن الحجج، وقلب التّوازن، وكذا يتمّ الأمر في الصّراع السّياسي والجدال العقلي.[2]

- **التّوازن القانوني والأخلاقي:** إنّ المؤسّسات المدنيّة والمحاكم الجنائيّة مؤسّسة على مفهوم قاعدي هو"التّوازن"، مثلما يظهر في الرّمز المتعلّق بميزان العدالة. فمن المبادئ الأساسيّة التي تقوم عليها العدالة أن يكون الحكم على قدر وزن الجرم. وهذا يمكن اختزاله في المبدأ القانوني "العين

[1] - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p88.
[2] - Ibid, p 98.

بالعين"، أو مقولة "العقاب على قدر الجرم"، فاستعارة الميزان تحكم تصوّرنا للعدالة وممارستنا لها.[1] وانطلاقا من خطاطة الميزان يمكن أن نفهم الآية القرآنيّة التّالية: "**وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَن تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَّهُ وَمَن لَّمْ يَحْكُم بِمَا أنزَلَ اللّهُ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ**" (**المائدة 45**)، فخطاطة الميزان تحكم العديد من مبادئ الشّريعة الإسلاميّة كما جاء بها القرآن.

– **التّساوي الرّياضي**: التّساوي هو مادّة التّوازن، فإذا كان لي كيلوغرامان من البطاطة في يدي اليمنى، فالتّوازن يقتضي أن يكون لي كيلوغرامان (من أي مادة) في يدي اليُسرى. فالخطاطة العالميّة المجسّدة في كفّتي الميزان يمكن أن تنطبق على أقصى درجات التّجريد الرّياضي. ويتمّ هذا الإسقاط على قاعدة إسقاط ترسيمات مجال مّا على مجال آخر، أي في هذا السّياق إسقاط الميزان الفيزيائي على المعادلات الرّياضيّة المجرّدة. ويمكن أن يتمّ ذلك على النّحو التّالي:

أ– الأشياء الفيزيائيّة تُرسّم الأعداد (باعتبارها كيانات مجرّدة).

ب– أوزان الأشياء ترسّم القيم الرّقميّة.

ج– الإضافة الفيزيائيّة للأوزان تسقط على الإضافة الرّياضيّة.

---

[1] - Ibid, p99.

د- المحور الذي يقوم عليه الميزان الفيزيائي يصبح علامة المعادلة الرّياضيّة (=).[1]

وبذلك فإنّ خطاطة الميزان المؤسّسة على نظامنا الجسدي يمكن أن توسّع استعاريا وتُسقط على العديد من أنظمتنا الاجتماعيّة والثّقافيّة والقانونيّة والأخلاقيّة والرّياضيّة وعلى أشدّ تصوّراتنا تجريدا، فالميزان مفهوم أساسي يحكم ضروب ممارساتنا الحياتيّة المختلفة. وبذلك يلعب التّوسيع الاستعاري لخطاطة الميزان دورا هاما في تحقيق انسجام تصوّراتنا وفهمنا للعالم.

وترتبط خطاطة التّوازن بخطاطة القوّة بما أنّ كلّ توازن هو توازن للقوى، وكلّ اختلال في توازن أجسادنا أو توازن العالم من حولنا أو حتّى عدم توازننا البسيكولوجي والاجتماعي وغيره يرجع إلى عدم توازن القوى، وسنرى خصائص هذه الخطاطة لاحقا.

- خطاطة المسار:

تُبنين خطاطة المسار جزءا كبيرا من حياتنا المعيشة، وتحكم تجربتنا الفيزيائيّة، وتنظّم نشاطاتنا اليوميّة، فنحن نرتبط مع هذا العالم الذي نتفاعل معه عبر مسارات مختلفة، نمارسها بشكل يوميّ، مثل المسار من السّرير إلى الحمّام، ومن الموقد إلى مائدة الأكل، ومن المترل إلى العمل، ومن مكان العمل إلى السّيّارة، ومن تونس إلى فرنسا، ومن الأرض إلى السّماء.

---

[1] - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p99.

ويرى جونسن أنّ هذه المسارات المتنوّعة التي نمارسها في تجربتنا، منها ما هو واقعي نمارسه يوميا مثل الانتقال من المنزل إلى المتجر، أومن المدرسة إلى المنزل، ومنها مسارات تمثّل فقط مشروع مسار (projected path)، أو مسارات هي فقط في حيّز الخيال مثل المسار من الأرض إلى النّجم الأقرب خارج نظامنا الشّمسي.

ولكنّ كلّ هذه الخطاطات تشترك في بنية داخليّة موحّدة، هي العنصر الجامع بين مختلف المسارات، ففي كلّ أنواع المسارات لنا دائما نفس الأجزاء المشكّلة للبنية الجشطلتيّة الكلّيّة:

- المصدر أو نقطة الانطلاق.
- الهدف أو نقطة النّهاية.
- الأماكن المتتالية الرّابطة بين المصدر والهدف.[1]

ويمثّل عليها جونسن بالرّسم التّالي:

المسار

ونتيجة لهذه الأجزاء والعلاقات التي تربط هذه الأجزاء بعضها إلى بعض، فإنّ خطاطة المسار تتميّز بالخصائص النّموذجيّة التّالية:

---

[1] - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p113.

- بسبب أن نقطتيْ البداية والنّهاية لأيّ مسار ترتبطان بجملة من الأماكن المتتالية، فإنّنا إذا انطلقنا من النّقطة "أ" متحرّكين على مدى المسار إلى النّقطة "ب"، فإنّه يجب علينا أن نمرّ بكلّ النّقاط الواصلة بين النّقطتين.

- يجب أن يكون لأيّ مسار اتّجاه، وإن كانت المسارات ليس لها في حدّ ذاتها اتّجاه، فالمسار يربط النّقطة "أ" بالنّقطة "ب"، وليس ضروريا أن يكون الاتّجاه في مسار واحد. ولكنّ الإنسان له هدف في قطعه للمسارات، لذلك يميل إلى تحديد الاتّجاه، فنحن نتحرّك على مدى المسار من النّقطة "أ" باتّجاه النّقطة "ب".

- يجب أن يكون للمسارات أبعاد زمنيّة ترسّمها، فأنا أنطلق من النّقطة المصدر "أ" في الزّمن ز1، وأتحرّك إلى النّقطة الهدف (ب) في الزّمن ز2. ومن هنا فالزّمن هو الذي يخُطّ ترسيمة المسار. فإذا كانت النّقطة "ب" بعيدة عن النّقطة "أ" وأنا قد وصلت إلى النّقطة "ب" بالحركة عبر المسار فإنّي سأصل إلى هذه النّقطة في زمن متأخّر عن الزّمن الذي انطلقت منه.

إنّ هذه البنية الدّاخليّة المحدّدة لخطاطة المسار تمثّل أسّ عدد كبير من التّرسيمات الاستعاريّة من المجالات الفضائيّة المحسوسة إلى تلك الأكثر تجريدا.[1]

ويختبر جونسن خطاطة المسار على استعارة "الغايات أهداف فيزيائيّة" (purposes are physical goals)، حيث تُفهم الأهداف باعتبارها نقطة النّهاية التي تتّجه إليها كلّ حركتنا الفيزيائيّة، وإذا نظرنا إلى هذه

[1] - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p114.

الاستعارة فنحن نفهم أكثر الغايات تجريدا (مثل الحصول على الدّكتوراه، نشر رواية...) عن طريق إنجاز أعمال فيزيائيّة متنوّعة بغية الوصول إلى هدف مكاني.

ويرى جونسن أنّ استعارة "الغايات أهداف فيزيائيّة" مؤسّسة على خطاطة المسار وعلى استعارة "الأحوال أماكن" (states are locations)، ترتبط بالتّرسيمة التّالية:

- الحالة الأولى تمثّل مكان الانطلاق.
- الهدف (مكان الوصول) يمثّل الحالة النّهائيّة.
- الشّعور على طول المسار يمثّل الأعمال الوسيطة.

وعلى أساس هذه التّرسيمة تُبنى العديد من التّعابير اللّسانيّة:

- مازال أمامه تاريخ طويل ليغيّر شخصيته.
- هو في طريق نسيان هذا الحبّ.
- سار في اتّجاه تحقيق طموحاته.

إنّنا نفهم هذه الحالات المتعلّقة بغايات مجرّدة عن طريق الإسقاط الاستعاري لخطاطة المسار، وبذلك نستطيع أن نفهم الغايات المجرّدة والمقاصد المجرّدة عن طريق المسار الفيزيائي، فهناك تماثل بين ميدان المقاصد المجرّدة والميدان الفيزيائي. ففي حالة المقاصد هناك حالة أولى غير مرضيّ

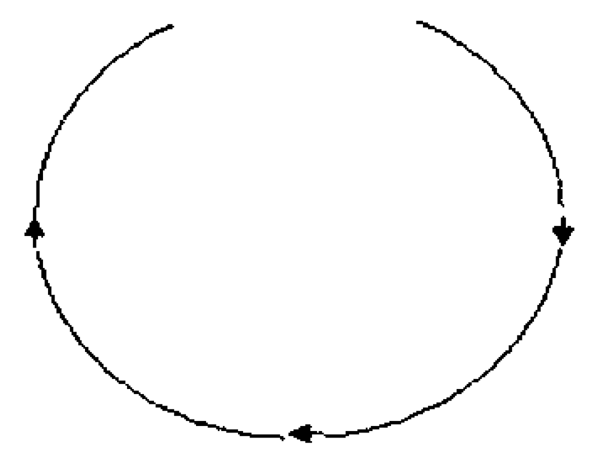
عنها، ثمّ تتالى الأحداث حتّى نصل إلى حالة نهائيّة مرضيّ عنها. وكذا الأمر في خطاطة المسار في تمثيلاتها الفيزيائيّة الأوّلية.[1]

وبذلك تلعب خطاطة المسار دورا هاما في بنْية حياتنا الفيزيائيّة وتنظيم أفكارنا ومفاهيمنا والكثير من نشاطاتنا الأكثر تجريدا.

– خطاطة الدّورة:

يعتبر جسد الإنسان المعبّر الطّرازي عن خطاطة الدّورة، فنحن أتينا إلى هذا الوجود في أوج الدّورة التّناسليّة، وقدراتنا الجسديّة هي عبارة عن تكرارات منتظمة لدورات متفاعلة مثل نبضات القلب والتّنفّس والهضم والحيض واليقظة والنّوم والدّورة الدّموية...إلخ. وعالمنا وتجربتنا منتظمان في شكل دورات متناسقة مثل اللّيل والنّهار، وتتالي الفصول، ودورة الحياة (من الميلاد إلى الموت)، ومراحل نمو النّباتات والحيوانات، ودورة الأجرام السّماويّة... إلخ.

وتجدر الإشارة أنّ الدّورة هي بمثابة الدّائرة الزّمنيّة، فالدّورة تبدأ من وضعيّة أوّليّة وتسير من خلال تتال مترابط للأحداث، وتنتهي من حيث ابتدأت. في شكل نموذج دوريّ متكرّر. ويمثّل جونسن لهذه البنية الجشطلتيّة الأبسط لخطاطة الدّورة بالرّسم التّالي:

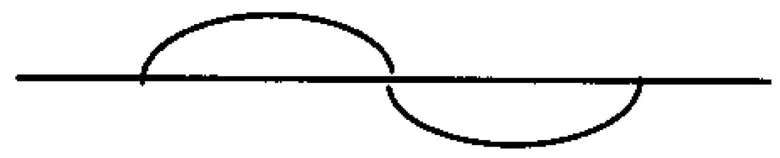


---

[1] -M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p115.

وما يمكن أن نلاحظه هو أنّ الحركة داخل هذه الدّائرة لها اتّجاه واحد يمتدّ من البداية إلى النّهاية في شكل حركة متتابعة لأحداث متتابعة ومتعالقة زمنيا. حيث يكون السّير إلى الخلف غير ممكن، والجزء الذي يقع قطعه من الدّورة لا يعاد من جديد.

لكن يبدو أنّ هذه التّمثيل لخطاطة الدّورة غير قادر على استيعاب كلّ الدّورات في حياتنا التّجريبيّة المعيشة، ففي حياتنا نعيش نماذج من الدّورات غير بسيطة، مثل استفحال شيء مّا ثمّ عودته إلى سالف عهده، كاستفحال الرّغبة الجنسيّة ثمّ العودة من جديد إلى حالة الهدوء الأولى، ثمّ استفحال المرض واشتداده ثمّ الإبلال والعودة إلى الحالة الأولى. ولعلّ البنية المناخيّة للدورة التي تظهر من خلال التّموّجات هي المعبّر الأفضل عن دوريّة الازدياد والانخفاض، مثلما يظهر في الرّسم التّالي:



الدّورة المناخيّة

وإضافة إلى الدّورات الطّبيعيّة التي ذكرنا بعضا منها، فإنّ واقعنا يُبْنَى عن طريق عدد كبير من الدّورات التّواضعيّة، مثل الدّورات الزّمنيّة كالأسبوع والشّهر والثّلاثيّة والسّنة، والمجلاّت الأسبوعيّة والشّهريّة، وبيان أعداد التّلاميذ والعطل السّنويّة، وغيرها. وقد قدّم جونسن العديد من

الخصائص المميّزة لهذه الدّورات انطلاقا من أعمال زريبافل (Zerubavel) وكونيلّي (Connelly) وملوندينان (Clandinin):[1]

1- الدّورات تتكوّن من حدود زمنيّة لنشاطاتنا، وتميل أغلب الأحيان إلى أن تكون حدودا شديدة الصّرامة. ورغم أنّ هذه الحدود يمكن أن تكون غير مرئيّة فإنّ واقعيتها وصرامتها واضحة كلّما تجاوزنا هذه الحدود أو اصطدمنا بها.

2- الدّورات متعدّدة ومتراكبة ومتتالية، فوجودنا الزّمني يُحدّد عن طريق مجموعة متميّزة من النّماذج الدّوريّة الموجودة فينا بإحكام. وبعض الدّورات يمكن أن تميّز أزمنة مختلفة (السّاعة، اليوم، الأسبوع، الشّهر... إلخ)، أو وظائف مختلفة (مثل دورات المرّضين مقابل دورات الأطبّاء، مقابل دورات العملة... إلخ). وإضافة إلى ذلك فكلّ دورة يمكن أن تحتوي على تراكب جزئي، وعلى عرض لعلاقات متجانسة أومتصارعة.[2]

- خطاطة الاحتواء:

يعتبر الاحتواء الفيزيائي (physical containment) أهمّ ما يميّز تجربتنا الجسديّة، وجسدنا هو النّموذج الطّرازي للوعاء، فالعروق أوعية تنقل الدّم، والمعدة وعاء للطعام، والأمعاء وعاء، والقلب وعاء يدخله الدّم ويخرج منه، والمجاري البوليّة أوعية لها داخل وخارج، والمثانة وعاء، والجسد هو الوعاء الحاضن لهذه الأوعية. وإضافة إلى ذلك فنحن نتعامل جسديا مع الأشياء باعتبارها أوعية، وتفاعلنا مع محيطنا يكشف عن هذه الأوعية التي

---

[1] - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p120.
[2] - Ibid, p121.

تحكم تجربتنا الحياتيّة، فنحن نتحرّك داخل الغرفة أو خارجها، وداخل العربة أو خارجها ، وداخل هذا الفضاء أو خارجه، ونحن نعيش دائما داخل فضاء وخارج فضاء آخر. ونستعمل أشياء ندرجها ضمن الأوعية كالفنجان والعلبة والقفة والحافلة... وبعبارة أخرى فإنّ هذه الخطاطة نموذجيّة بالنّسبة للأوعية الفيزيائيّة. فنحن نكاد نخضع في كلّ فعل نمارسه لخطاطة الوعاء، ولنأخذ مثل هذا النّشاط اليومي الذي أورده جونسن، فأنت تستيقظ فتخرج من نوم عميق، وتخرج من تحت الغطاء إلى الغرفة، وتخرج شيئا فشيئا من النّعاس، تضع قدمك داخل النّعل، تخرج من الغرفة، وتدخل إلى بيت الاستحمام، تنظر في المرآة، وترى وجهك يقبع خارجك، تُخرج معجون الأسنان من المحمل، تخرج بعض المعجون وتضعه في الفرشاة، تضع الفرشاة في فمك، تغسل جيّدا، تخرج الماء من فمك بعد المضمضة، تخرج من الحمّام تدخل المطبخ، تخرج فنجان الشّاي، تضع القهوة في آنية الطّبخ، تسكب القهوة من الآنية إلى الفنجان، تخرج المربّى من العلبة، تضعه في الخبز، تضع بعض الخبز في فمك مع بعض القهوة إلى غير ذلك.

الواضح إذن أنّ هذه التّجارب المختلفة تتميّز باشتراكها في بنية مشتركة مؤسّسة على الاتّجاه داخل- خارج. ويذكر جونسن خمسة نتائج متولّدة عن بنية خطاطة الصّورة المتعلّقة بالاتّجاه داخل– خارج:

- إنّ تجربة الاحتواء تضمّ خاصية الحماية، أو تحمّل أي قوّة خارجيّة. فعندما نضع النّظّارات في علبة، فنحن نحميها من كلّ قوّة صادمة.

- الاحتواء أيضا يحدّ ويحصر القوّة ضمن الوعاء، فعندما أكون في غرفة فإنّ ذلك يحدّ من قوّة حركتي.

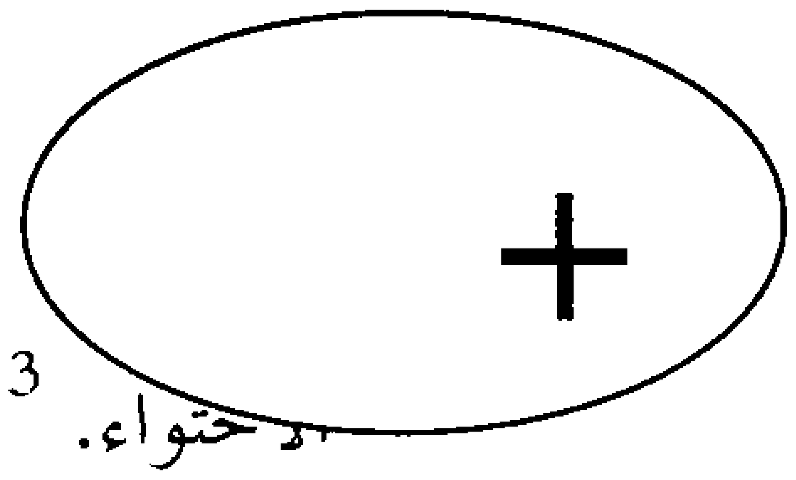
- بسبب هذا الحدّ من القوّة فإنّ الأشياء المحتواة يكون لها ضرب من الثّبات النّسبي في المكان الحاوي. ومثال ذلك وجود سمكة في حوض من السّمك.

- هذا الثّبات النّسبي يجعل هذه الأشياء المحتواة تلاقي قبولا أو عدم قبول من قبل المشاهدين.

- إنّ تجربتنا مع الاحتواء تتميّز بخاصيّة التّعدية، فإذا كان "ب" يوجد في "أ"، فإنّ كلّ شيء يوجد في "ب" هو بالضّرورة ضمن "أ". فإن كنت أنا في فراشي والفراش في الغرفة، فأنا بالضّرورة داخل الغرفة.[1]

ومن المؤكّد أنّ خطاطة الاحتواء تتعلّق بوجودنا الجسدي في المكان والزّمان، فأنا خارج هذا المكان انطلاقا من الوضع الذي عليه جسدي في تلك اللّحظة.[2]

ويمكن أن نُمثّل لخطاطة الصّورة بالشّكل الهندسي التّالي:



الاحتواء.[3]

وهذه الخطاطة يمكن أن تتوسّع عبر الإسقاط الاستعاري لتنظّم مجالات أكثر تجريدا، وهذا ما تعكسه اللّغة في تعابير مثل:

---

1 - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p22.
2 - Ibid, p33.
3 - Ibid, p23.

- خرج من عقله.

- خرج عن صوابه.

- أدخل هذا المصطلح في شبكة مفاهيمه.

- هذا التّصور بعيد عن مجال تفكيره.

- في نظريته العديد المفاهيم المهمّة.

-لا أدخل في مجادلة عقيمة.

- خرج من المشكلة مثل الشّعرة من العجين.

- عندما أقع في مشكلة يساعدني على الخروج منها.

- أخرج هذه الهرطقات من كلامك.

-لا يمكنك أن تخرج عن المواضعات الأخلاقيّة.

من الملاحظ أنّ هذه الحالات وقع التّعامل معها باعتبارها كيانات لها حدود، وهي بمثابة الأوعية التي لها داخل وخارج.

وتُعتبر "استعارة المجرى" (conduit metaphor) من أهم الاستعارات التي عبّر من خلالها العرفانيون عن خطاطة الاحتواء. فهم ينظرون إلى اللّغة باعتبارها قناة تحمل أفكار الفرد ومشاعره إلى الآخرين، ويعتبرون بذلك الكلمات بمثابة الحاويات الحاملة للمفاهيم والأفكار. فعمليّة التّشفير تتمّ عندما يحوّط المتكلّم أفكاره بغلاف الكلمات ويرسلها إلى المتلقّي، وفكّ التّشفير يتمّ عندما يفضّ السّامع/القارئ الغلاف ويخرج الأفكار/ الأشياء المحتواة فيها، "فالمتكلّم ـــ كما يقول لايكوف وجونسن ـــ يضع أفكارا

(أشياء) داخل كلمات (أوعية) ويرسلها (عبر المجرى) إلى مستمع يُخرج الأفكار/ الأشياء من كلماتها/ أوعيتها".[1]

لذلك تتواتر في الجاري من كلامنا تعابير مثل:

* أنت لم تنجح في تمرير أفكارك.

* هذه الجملة فارغة من المعنى.

* لم أتوصّل إلى إيجاد معنى هذا البيت الشّعري.

* يصعب عليّ وضع أفكاري في كلمات.

* حاول القبض على الفكرة الجيّدة بوضعها في كلمات.

* لا تقحم الأفكار في الجملة بأيّة طريقة كانت.

* كلماته تحمل معاني غير موحية.

* تحوي المقدّمة أفكارا كثيرة.

* الفكرة مدفونة تحت أطنان من الفقرات.[2]

وبذلك تحدّد وضعيّة الحاوي/ المحتوى العلاقة بين الأفكار والكلمات، الأولى دائما محتواة والثّانية حاوية، وتبعا لذلك فوضعيّة الكلمات في الفضاء

---

[1]- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، دار توبقال للنشر، تعريب عبد المجيد جحفة، 1996، ص29.

[2]- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص30.

- Anne-Marie Diller: « Cohérence métaphorique, action verbale et action mentale en français », in, sémantique cognitive, Communication N°53, 1990, p222.

التّحادثي تحدّد وضعيّة الأفكار، وتكون نتيجة ذلك العلاقة التي تحكم الكلمات بالأفكار أو الحاوي بالمحتوى علاقة كنائيّة قائمة على المجاورة.[1]

وهذا ما يجعلنا نستعمل أقوالا مثل: "هذه الفقرة طويلة جدّا (الحاوي)، وهذه الفقرة غير منطقيّة (المحتوى)، وهذه القصيدة سوناته (الحاوي)، وهذه القصيدة محبطة (المحتوى)".[2]

وبهذا نتبيّن الانسجام الدّاخليّ الذي أنشأته خطاطة الوعاء بين هذه التّعابير اللّغويّة المختلفة التي تبدو في ظاهرها فوضويّة واعتباطيّة.

- خطاطة القوّة:

يرى جونسن أنّ القوّة خطاطة تحكم حياتنا، وتنظّم العديد من نشاطاتنا ومعارفنا، بل أنّنا باعتبارنا كائنات عضويّة تمتلك أجسادا لا نستطيع أن نمارس أيّ نشاط فيزيائي مع غيرنا من الكائنات العضويّة أومن عناصر الوجود الأخرى دون أن يكون هذا النّشاط محكوما بتفاعل القوى. وأجسادنا نفسها محكومة بهذا التّفاعل الدّائم للقوى، وهي تمثّل التّعبير الطّرازي لهذا التّفاعل، وممارساتنا اليوميّة البسيطة فيها ضروب متنوّعة من ممارسة القوّة فنحن نمارس القوّة عندما نمشي وعندما نأكل وعندما نتكلّم وعندما نتنفّس ونمارس حياتنا الجنسيّة ونلعب... إلخ

ولكنّ هذه الخطاطة يمكن أن تتجاوز واقعنا التّجريبي لتهيكل أفكارنا وتصوّراتنا المجرّدة، حيث يمكن إسقاط تجربتنا الحسيّة على أكثر تصوّراتنا

---

[1] - Anne-Marie Diller: « Cohérence métaphorique, action verbale et action mentale en français », p 222.
[2] - Ibid, p222.

تجريدا. وتتمّ هذه العمليّة عبر الاستعارة أساسا التي ستمكّننا من استثمار تجربتنا الماديّة من أجل تنظيم وفهم تصوّراتنا المجرّدة. ذلك أنّ الخطاطة عند العرفانيين بنية ما قبلية تنطبق على النّموذجين الواقعي والخيالي.[1]

كما تتجلّى هذه الخطاطة في ممارستنا اللّغويّة، وفي هذا الإطار يدرس جونسن الجهات والأعمال اللّغويّة ويُبيّن أنّها محكومة بخطاطة القوّة.[2]

ويمكننا أن نتعرّض بإيجاز إلى الجهات باعتبارها ممثّلا لخطاطة القوّة كما استعرضها مارك جونسن.

استفاد جونسن في اشتغاله على الجهات من عمل سويتسر (Eve Sweetser)، التي قسّمت الجهات إلى جهات أصليّة (root modality)، والجهات الابستيميّة (epistemic modals). وينظر في بعض الجهات في اللّغة الأنجليزيّة من وجهيها الأصلي والابستيمي، وكيف تعكس البنى المعبّرة عن خطاطة القوّة.

أ- Must الوجوب: حلّلت سويتسر المعنى الأصلي لـ"يجب"، واعتبرت أنّه يحيل إلى قوّة قاهرة تحرّك الذّات لتقوم بفعل مّا، على أنّ هذه القوى يمكن أن تكون فيزيائيّة أو اجتماعيّة أو أخلاقيّة مثلما هو الحال في الأمثلة التّالية:

- يجب أن تغطّي عينيك أو أنّها ستحرق.

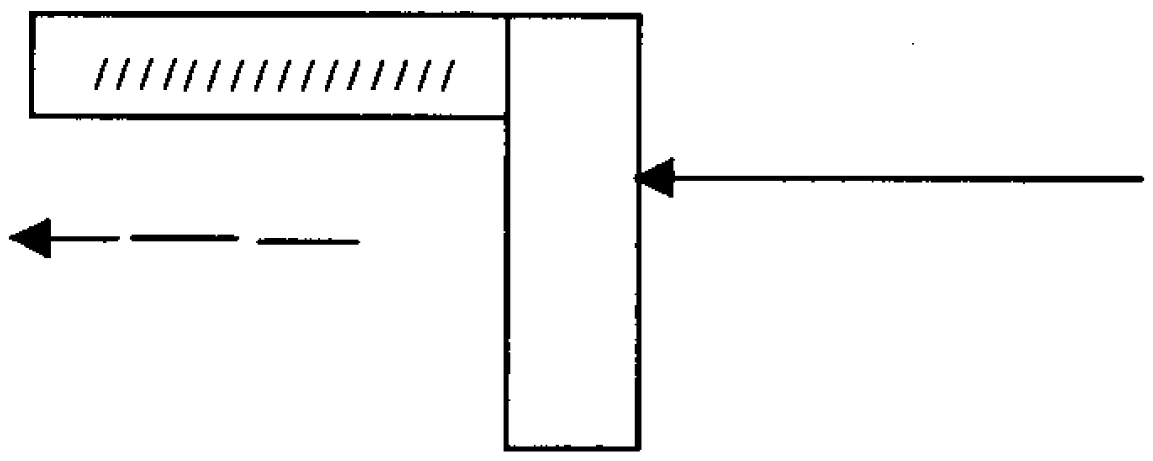
- يجب أن يذهب إلى سريره، والدته أمرته بذلك.

---

[1] - Ibid, p34.
[2] - Ibid, pp 48-60.

- يجب أن تتبرّع بالدّم، هذا واجبها.

ب- may الإمكان: نفهم هذه الجهة عند غياب أيّ قيد أو ضغط خارجي يمنع إنجاز عمل مّا. وتعبّر بنية "إزالة القيود" كما ضبطها جونسن عن هذه الجهة.



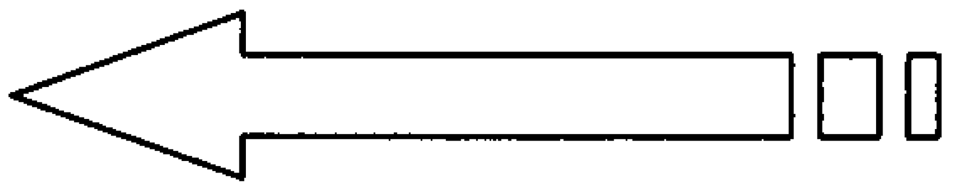
إزالة القيود

ويمكن للمثل التالي أن يعبّر عن هذه الوضعيّة:

- يمكننا أن نعالجك من مرضك.

فحدث المعالجة ليس معوقا من أيّ وضعيّة يمكن أن تعرقل حدوثه.

ج- can القدرة: هذه الجهة أكثر تعقيدا من غيرها حسب سويتسر وتقترب في معناها من "الإمكان". وهي تدلّ على القوّة الدّاخليّة أو القدرة على الفعل. فالشّخص الفاعل هو مصدر الطّاقة الكافية لإنجاز شيء مّا. ومع ذلك فالقدرة تميل إلى افتراض غياب الحاجز المقيّد. وهذه الجهة تنطبق عليها بنية خطاطة القوّة التي وسمها جونسن بـــ"الجواز":



الجواز

أمّا في اشتغاله على الجهات الابستيميّة، فإنّه يربطها بمعاني الجهات الأصليّة، ويعتبر أنّ الأسّ الذي يقوم عليه هذا التّرابط هو فهمنا لما هو ذهني ومجرّد بألفاظ تعود إلى الميدان الفيزيائي، فهمنا للذهن عن طريق ألفاظ تعود إلى الممارسة الجسديّة. إذن سنحاول فهم القوى والحواجز الذّهنيّة والفكريّة المجرّدة بالتّماثل مع القوى الفيزيائيّة والاجتماعيّة.

إنّ مفتاح التّرابطات بين المعاني الأصليّة والمعاني الابستيميّة للجهات هو التّأويل الاستعاري للقوى والحواجز. وهذه عيّنة عن التّوسّعات الاستعاريّة للجهات التي رأيناها آنفا:

- أ1: Must تحيل هذه الجهة إلى قوّة لا تقاوم تتّجه بي نحو الخاتمة، وقد أشارت سويتسر إلى تماثلات هامّة بين المعنى الأصلي والمعنى الابستيمي لهذه الجهة، ففي المعنى الأصلي في العادة يكون هناك بعض التّردّد في تنفيذ الحدث، لكن هن طريق القوّة القاهرة فإنّه من الضّروري أن تتغلّب على هذه المقاومة. ومثال ذلك الطّفل الذي لا يرغب في الذّهاب إلى النّوم لكنّ السّلطة الأبويّة أجبرته على ذلك. وعلى العكس من ذلك ففي المجال الابستيمي ليس هناك تردّد من جانب الشّخص الذي يعتقد أنّه يجبر حتّى يصل إلى الخاتمة.

ب1: may رأينا في الحالة الأصليّة لهذه الجهة أنّها تحيل إلى غياب حواجز خارجيّة، والحالة الابستيميّة تحيل كذلك إلى عدم وجود حاجز يعيق حركة القوّة من المقدّمة المنطقيّة إلى النّتيجة. و هذه الجهة يمكن أن تقرأ كالتّالي: "لا يوجد أيّ برهان يمكن أن يشكّل حاجزا أمام حركتي نحو

الخاتمة المخصوصة".[1] ويمكن أن تنطبق عليه أيضا رسم القوّة المتعلّق بإزالة القيود.

ج2: can يشير جونسن إلى صعوبة وجود هذه الجهة في المجال الابستيمي مثل قول(That can be true) وإن كان يمكن إيجادها في وجهها السّلبي، حيث تحيل إلى وجود عائق أمام حركة القوّة: مثل : she can't) have gone over to the enemy).[2]

وبذلك يثبت جونسن أن خطاطة القوّة تحكم عمل الجهات في وجهيه الأصلي والابستيمي.

- خطاطة الرّبط:

بدون "الرّبط" لا يمكن أن يكون أيّ شيء، ولا يمكن أن يكون الإنسان. فنحن نأتي إلى هذا الوجود مرتبطين بيولوجيا بأمّهاتنا عن طريق الحبل السّرّي الذي يغذّينا ويمدّنا بالحياة. لكن هذا التّرابط يمثّل عقدة واحدة في شبكة التّرابطات التي نعيشها في حياتنا الفيزيائيّة وغير الفيزيائيّة، فقطع الحبل السّرّي الذي يربطنا بالأمّ يقذف بنا إلى جملة من التّرابطات والتّعالقات المستمرّة التي تحدّد هويتنا.

عالمنا الفيزيائي مليء بترابطات نراها في تزاوج الأشياء الفيزيائيّة، فقطعتان من الخشب مسمرتان إلى بعضهما، وطفل يمسك بيد والده،

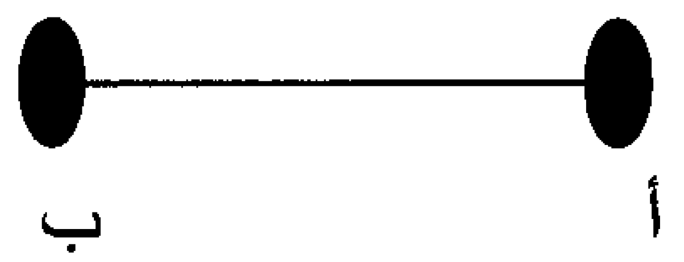
---

[1] - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p54.
[2] - Ibid, pp55-56.

ومصباح كهربائي مشدود إلى مشدّه، هذه الأشياء البسيطة وغيرها تعبّر عن هذه التّرابطات التي نراها بصورة دائمة في حياتنا المعيشة.[1]

والتّرابط لا يكون فقط فيزيائيا فهناك ترابطات اجتماعيّة مثل رباط الأخوّة، وصلة الرّحم وغيرها، كما نعيش هذا الوجود في شكل ترابطات زمنيّة بين الأحداث، فالأحداث تترابط فيما بينها ترابطا زمنيا يجعلها متعالقة ومتتابعة، كما تترابط الأحداث ترابطا سببيا، ويعتبر التّرابط الجيني أحد وجوه التّرابط السّببي الذي يرتبط بمقتضاها شيء أو أشياء متعدّدة بمصادرها، فكلّ وجود يرتبط بوجود أوّلي سابق عنه ومرتبط به.

ويمكن لهذه التّرابطات المختلفة أن تشترك في بنية خطاطيّة واحدة يمكن التّمثيل عليها بالرّسم التّالي:



رسم الرّبط

هذا الرّسم المبسّط جدّا يكشف عن البنية الدّاخليّة لخطاطة الرّبط التي تتكوّن من كيانين (أ، ب) مرتبطين عن طريق بنية رابطة.

ويمكن لخطاطة الرّبط أن تتوسّع استعاريا بانطباقها على ترابطات مجرّدة، مثل الرّبط بين النّتائج والمقدّمات وهذا ما تعكسه اللّغة في أدوات الرّبط المختلفة، بل في تراكيبها المختلفة.

---

[1] - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p117.

ويشير جونسن إلى أنّ كلّ واحدة من هذه الخطاطات بنية داخليّة تجعلها قابلة للانطباق على صور مختلفة، ذلك أنّ الخطاطة هي جملة من العناصر القاعديّة التي تتفاعل فيما بينها مشكّلة بترابطها بنية. وهذه العناصر يمكن أن تكون كيانات مختلفة (أحداث، وضعيات، مصادر، أهداف...)، والعلاقات كذلك يمكن أن تكون متنوّعة (علاقات سببيّة، علاقات وزمنيّة، مكانيّة، علاقات جزء- كل...). وهذه البنية الدّاخليّة هي التي تعطي الخطاطة، على حدّ تعبير لايكوف وتيرنر، منطقا داخليا ومعقوليّة مخصوصة،[1] لهذه الاعتبارات وغيرها ميّز جونسن وغيره من العرفانيين بين خطاطة الصّورة والصّورة (Image)، باعتبار الأولى بنية ذهنيّة عالية التّجريد، والثّانية ماصدق من ماصدقات هذه البنية المجرّدة، وقد أورد جونسن مثال المثلّث الذي ضربه كانط ليوضّح هذا الأمر، فليس هناك صورة يمكن أن تكون مماثلة التصوّر المثلّث بصورة عامّة، فلا مثلّث من المثلّثات يمكنه أن يصل إلى كلّيّة التّصوّر الذي يكون صالحا لكلّ المثلّثات، سواء كان هذا المثلّث قائم الزّاوية أو منفرجها أو حاد الزّاوية، فهو ينطبق فقط على جزء محدود من هذا المجال. فخطاطة المثلّث لا يمكن أن توجد في مكان مّا ولكن في الذّهن.[2]

فالخطاطة من هذا المنطلق ليست صورا مخصوصة حسّيّة أو ذهنيّة، ولكنّها بنية جدّ مجرّدة يمكن أن نجد تجلّياها في الصّور الحسّيّة والذّهنيّة لذلك

[1] - G.Lakoff and M.Turner, More than Cool Reason. A Field Guid to poetic Metaphor, the University of Chicago Press, Chicago and London, 1988, p99.
[2] - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p24.

يرى جونسن أنّ خطاطة الصّورة تقع في مستوى من التّنظيم الذّهني يقبع بين البنى القضويّة المجرّدة والصّور الحسّية المخصوصة من جهة أخرى.[1] يقول جونسن: " إنّ الخطاطة المحض ليست صورة غنيّة أو رسما ذهنيا، ولكنّها بالأحرى نموذج جدّ مجرّد، يمكنه أن يتجلّى في صور ثريّة ومدركات وأحداث".[2] وفي هذا الإطار يورد جونسن ملاحظات هامّة تؤكّد الطّبيعة التّجريديّة لخطاطة الصّورة، وهي أنّ هذه الطّبيعة التّجريديّ لخطاطة الصّورة تجعلها عامّة ومشتركة وليست حكرا على النّاس المبصرين، وقد أكّد لايكوف في اختبارات حديثة له على أشخاص فاقدي البصر الطّبيعة الحركيّة (Kinesthetic nature) لهذه التّحوّلات الذّهنيّة، فخطاطة الصّورة لا ترتبط بنموذج إدراكي واحد، وإن كانت الصّور البصريّة هي المهيمنة فإنّها ليست الوحيدة، فهذه الطّبيعة المجرّدة لخطاطة الصّورة تجعلها تنطبق على جميع أنواع النّشاطات الإدراكيّة البصريّة منها وغير البصريّة.[3]

إن كانت خطاطات الصّور هي هذه البنى المجرّدة المنظّمة لحياتنا التّجريبيّة ولتفاعل أجسادنا مع العالم المحيط بنا وتجعل عالمنا الفيزيائي منظّما منسجما، فإنّ عملها الأهم يتمثّل في إسقاطاتها الاستعاريّة على تصوّراتنا ومفاهيمنا المجرّدة، وترتبط بذلك الخطاطات بمفاهيمنا المجرّدة وتصوّراتنا الاعتقاديّة والفلسفيّة والبسيكولوجيّة، وقد بيّنا جانبا من هذه الإسقاطات في تحليلنا للخطاطات السّابقة. وعلى هذا الأساس تبنى نظريّة جونسن في هذا الكتاب فلا معنى ولا تخييل ولا معقوليّة خارج تجربتنا الجسديّة المُبنينة

---

[1] - M.Johnson, THE BODY IN THE MIND, p29.
[2] - Ibid, p2.
[3] - Ibid, p26.

بواسطة هذه الخطاطات، ويسعى انطلاقا من هذه المعطيات النّظريّة إلى تجاوز النّظرة التّقليديّة للخيال وخصوصا منها النّظرة الموضوعيّة التي هيمنت في الدّراسات الفلسفيّة والبسيكولوجيّة واللّسانيّة الغربيّة، واعتبرت الذّهن شيئا متعاليا عن الجسد، وبنية الذّهن تحتفظ ببنية متعالية عن التّجربة الجسديّة، واعتبرت المعنى شيئا موضوعيا بما أنّه يقدّم صورة للعالم الواقعي كما هو بأشيائه وعلاقاته. ولكن العرفانيين ومنهم جونسن قلبوا النّظرة التّقليدية للمقولة والاستعارة والخيال، على اعتبار أنّ الجسد، الذي أولوه أهميّة بالغة، لا يلعب دورا مركزيا في الإبداع والاختراع فحسب بل إنّه عامل أساسي يُبنْين تفكيرنا، وينظّم ممارستنا الذّهنيّة.

إنّ النّظام الذي نلاحظه في عالمنا الفيزيائي والانسجام الذي يحكم تصوّراتنا واعتقاداتنا يرجع إلى هذه الخطاطات التي بدونها يتحوّل عالمنا إلى فوضى، فهي بمثابة الخيط النّاظم الذي يلمّ شتاته وينسّق فوضاه، ولكنّنا غالبا ما نعيش هذا النّظام دون أن نكون مدركين لهذه الخطاطات المؤّسسة له، وغالبا ما نستعملها بشكل لا واع دون أن نمارس عليها أيّ تأثير سواء في طبيعتها أو في معناها.

المراجع المعتمدة:

- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها،تعريب عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، 1996.

- عبد الباسط لكراري، ديناميّة الخيال: مفاهيم وآليات الاشتغال، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، طبعة أولى 2004.

-Anne-Marie Diller: «Cohérence métaphorique, action verbale et action mentale en français», in, sémantique cognitive, Communication N°53. 1990.

- M.Johnson, THE BODY IN THE MIND: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason, the University of Chicago Press, Chicago and London 1987.

-Z.Kovecse, METAPHOR, A Practical Introduction, OXFORD, University Press 2002.

-G.Lakoff and M.Turner, More than Cool Reason. A Field Guid to poetic Metaphor, the University of Chicago Press, Chicago and London1988.

التّجلّيـــــات غير اللّســــانيّة

للاستعارات التّصوّريّة

أخرج العرفانيون الاستعارة من سجن اللّغة، الذي حُبست فيه لأكثر من ألفي سنة، من أرسطو إلى البراغماتيين. فالاستعارة فلم تعد لديهم ظاهرة لغويّة ناتجة عن عمليّة استبدال، أو عدول عن معنى حرفي إلى معنى مجازي، بل هي عمليّة إدراكيّة كامنة في الذّهن، تؤسّس أنظمتنا التّصوّريّة، وتحكم تجربتنا الحياتيّة، وهو ما يعني أنّ الاستعارة في جوهرها ذات طبيعة تصوّريّة، لا لسانيّة.

وبهذا لم تعد الاستعارة ظاهرة يحتكرها الشّعراء والأدباء والمتحذلقون من مشقّقي المعاني، بل هي ظاهرة مشتركة بين النّاس جميعا، يشترك فيها الحضريّ والبدويّ، والعالم والجاهل، والخاصّة والعامّة، ويستعملها حتّى الأطفال الذين لا تزال تجربتهم في الحياة محدودة، فالاستعارة مندسّة في جميع تصاريف حياتنا اليوميّة، متغلغلة في تجاربنا الحسّيّة المعيشة. لذلك يمكن أن نتحدّث عن ثورة أحدثها العرفانيون في تصوّراتنا عن الاستعارة، بل وفي تصوّرنا عن الإنسان وعلاقته بالعالم واللّغة والثّقافة.

وتتأسّس هذه الرّؤية على جملة من المبادئ يمكن ذكر أهمّها في النّقاط التّالية:

– الاستعارة ذات طبيعة تصوّريّة، وما الاستعارة اللّغويّة إلاّ تجلّ من تجلّياتها.

– إنّ نظامنا التّصوّري قائم في جزء كبير منه على أسس استعاريّة.

– إنّ الاستعارة حاضرة في كلّ مجالات حياتنا اليوميّة، وممارستنا التّجريبيّة.

– إنّ وظيفة الاستعارة هي تمكيننا من تمثّل أفضل للمفاهيم المجرّدة وليس فقط لغايات جماليّة فنيّة.

– المشابهة ليست قائمة في الأشياء بل في تفاعلنا مع هذه الأشياء.

– الاستعارات التي نحيا بها هي نتاج تصوّراتنا الثّقافيّة وأيّ استعارات خارج هذه التّصوّرات الثّقافيّة التّجريبيّة قد تؤدّي إلى تعطيل عملية الفهم والتّواصل.[1]

لذلك تُعرّف الاستعارة عند العرفانيين باعتبارها عمليّة فهم لميدان تصوّري مّا (conceptual domain)، عن طريق ميدان تصوّري آخر. حيث يمكن إيجازها كالتالي: الميدان التّصوّري (أ) هو الميدان التّصوّري (ب). وذلك مثل فهم الحياة عن طريق الرّحلة والجدال عن طريق الحرب، والحبّ

[1] - G.Lakoff and M.Turner, More than Cool Reason. A Field Guid to poetic Metaphor, the University of Chicago Press. Chicago and London, 1988.

عن طريق النّار. حيث يُسمّى الميدان الأوّل ميدانا هدفا (target domain)، والميدان الثّاني ميدانا مصدرا (source domain).

إنّ التّمشّي الاستعاري يهدف إلى تحقيق الفهم، فهم "أ" عن طريق "ب"، أوفهم الميدان الهدف عن طريق الميدان المصدر، وهذا الفهم يتأسّس على مجموعة من التّرسيمات (mappings)، فالعناصر التي تكوّن الميدان "ب" تتعلّق بتلك العناصر التي تكون الميدان "أ"، وبعبارة أخرى فعناصر الميدان المصدر تُرسّم عناصر الميدان الهدف.

فإذا نظرنا مثلا في استعارة "الحبّ رحلة"، فإنّنا نتعامل مع الحبّ باعتباره رحلة، له طريق وأمكنة ومحطّات وبداية ونهاية، بمعنى أنّنا نستعمل ترسيمة الميدان المصدر وهو الرّحلة لفهم الميدان الهدف وهو الحبّ. فتجربة الحبّ تبدأ وتسير في طريق، وتتعرّض لصعوبات وتصل إلى مفترق طرق وتنتهي إلى نهاية، فالتّرسيمات تُمكّن من بيان العناصر المكوّنة للميدان المصدر والميدان الهدف.أمّا علاقة هذه الاستعارات التّصوّريّة بالاستعارات اللّغويّة، فهي أنّ الثّانية هي مجرّد تجلّ من تجلّيات الأولى، فنحن نعبّر لسانيا بطرق مختلفة عن هذه الاستعارات التّصوّريّة، فنعبّر مثلا عن استعارة تصوّريّة مثل "الحبّ نار"، بتعبير لسانيّة مختلفة مثل:

- فؤادي يضطرم من الوجد.
- وهيج حبّك يعذّبني.
- أنا أذوب لحرارة هذا الحبّ.
- أحرقني هواك.

لذلك يجب أن نميّز مع العرفانيين بين الاستعارات القاعديّة التي هي استعارات تصوّريّة وبين التّجلّيات اللّسانيّة لهذه الاستعارات. فالاستعارة تُبنين نظامنا التّصوّري، واللّغة هي إحدى الآليات التي من خلالها تتجلّى هذه الاستعارات التّصوّريّة. أو لنقل بعبارة العرفانيين أنّ الاستعارات التّصوّريّة طريقة في التّفكير وأنّ التّعابير الاستعاريّة طريقة في الكلام.[1]

ولكنّ اللّغة وإن كانت أهمّ الأنظمة العلاميّة التي نُدرك من خلالها الاستعارات التّصوّريّة، فإنّها ليست الوحيدة، فللاستعارة التّصوّريّة تجلّيات في أنظمة معرفيّة أخرى، نستعملها يوميا بشكل عاديّ ومألوف دون أن ندرك غالبا طبيعتها الاستعاريّة. فالاستعارة مندسّة في كلّ تعبيراتنا الثّقافيّة والعلاميّة، تحكم تفكيرنا وضروب سلوكنا ونشاطاتنا، إنّنا نعيش في عالم مليء بالاستعارات، فأينما ولّيت وجهك تجد تجلّياتها في اللّباس، وفي العلامات التّجاريّة، وفي الإشهار، وفي إشارات المرور، وفي الرّسوم والأساطير والأفلام، وفي السّياسة والثّقافة والفن والاقتصاد وغيرها. وسنذكر بعض هذه الأنظمة المعرفيّة غير اللّسانيّة التي تتجلّى من خلالها الاستعارات التّصوّريّة.

– الأسطورة:

تُعتبر علاقة الأسطورة بالاستعارة علاقة وشيجة، فقد عُرّفت الأسطورة باعتبارها نظاما علاميا رمزيا أبدعه الإنسان البدائي زمن البدايات، فهي بذلك نظام لبناته الرّموز التي أبدعها الإنسان البدائي في بدء

---

[1] - Z.Kovecse, METAPHOR. A Practical Introduction, OXFORD University Press, 2002, p6.

تجربته مع الوجود. وهذه الرّموز ليست إشارة إلى العالم من حولها، بل هي العالم ذاته، حيث مازالت الكلمات هي مخزن الوجود المتحقّق بها في شكل من الوحدة الكلّيّة بين الرّامز والمرموز.[1] فالأسطورة في جوهرها ذات طبيعة استعاريّة، فالاستعارة هي الرّحم الذي تولّدت عنه الأسطورة، وهذا ما أكّده فيكو(Vico) الذي اعتبر أنّ التّخيل الاستعاري بدأ "حين استعصت الطّبيعة عن عقل الإنسان، فأسقط على عناصرها صفاته، أي أنّه جعل نفسه في غياب العلّة مرجعا، من هنا كان التّشخيص والتّجسيد. وبسبب من كلّ هذا اعتبر الاستعارة أسطورة مكثّفة، والأسطورة استعارة موسّعة.".[2]

وما الاستعارات التي بُنيت عليها الأساطير إلاّ تجلّ لاستعارات تصوّريّة. لذلك فالاستعارة التّصوّريّة يمكن أن تكون مفتاحا هاما نفهم من خلاله معنى الأسطورة ودلالاتها. ولنأخذ مثلا على ذلك أسطورة أوديب، فهذه الأسطورة تروي أنّ أوديب وصل إلى أسوار طيبة، فوجد الوحش المسمّى أبا الهول، يحرس طيبة ويطرح لغزا على كلّ داخل إلى المدينة، ويقتله إن عجز عن حلّه، واللّغز المشهور هو: أيّ الحيوانات يمشي صباحا على أربع، وفي الظّهيرة على اثنتين، وفي المساء على ثلاث؟ واستطاع أوديب فكّ أوصاد هذا اللّغز الذي جعله يدخل طيبة ويصير ملكا عليها. وحلّ اللّغز كما هو معروف "الإنسان"، الذي يحبو على أربع في الصّغر، ثم يسير على

---

[1]- محمّد الصّالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشّعريّة (بحث في الدّلالة)، مكتبة علاء الدّين، مارس 2006، ص ص10-23.

[2]- محمد الغزّي: "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر"، الحياة الثقافية، العدد 60 ، 1991، ص 106.

قدميه عند النّضج، ويتوكّأ على عكّاز في آخر حياته. لكنّ السؤال الذي يُطرح هو كيف حلّ أوديب اللّغز؟

ما قام به أوديب هو أنّه استحضر جزءا من معارفه حول الاستعارات التّصوّريّة. فهذا اللّغز ينبني على استعارتين تصوّريتين، أولاهما **"حياة الإنسان يوم"**. فأوديب أدرك العلاقة بين الميدان الهدف الذي هو"حياة الإنسان" والميدان المصدر وهو "يوم". فالطّفولة هي الصّبح، ومرحلة النّضج هي الظّهيرة، والشّيخوخة هي المبساء. فأسقط بذلك خصائص الميدان المصدر (اليوم) على الميدان الهدف (حياة الإنسان).

أمّا الاستعارة الثّانية وهي أقلّ أهمّيّة من الأولى فهي **"حياة الإنسان رحلة"**، وهي تنطبق على حياة أوديب التي تُعتبر رحلة، لها بداية، وفيها طريق يقطع، وعوائق تعترض المرتحل في الطّريق، ونقطة نهاية.[1]

لذلك فإنّ فهم الأسطورة يقتضي معرفة بالاستعارات التّصوريّة التي تحكم نظامنا التّصوري، وتنبني عليها ثقافتنا، وممارساتنا التّجريبيّة.

- الرّسم:

كثيرا ما تعكس اللّوحات الفنيّة الاستعارات التّصوّريّة التي يختزنها الفنّان سواء كان ذلك بصورة واعية أو لا واعية، ويبيّن جيلبير دوران شيئا من هذا القبيل في بعض الرّسوم التي تزيّن الكنائس في إسبانيا في فترة تاريخيّة

---

[1] - Z.Kovecse, METAPHOR: A Practical Introduction, pp60-61.

مّا حيث "ظهرت صورة المسلم مرادفة للشيطان وللوحش المفترس".[1] ولعلّ الرّسوم المسيئة للرسول محمّد، صلّى الله عليه وسلّم، التي ظهرت في السّنوات الأخيرة في أوروبا تعبير بشكل من الأشكال عن هذه الاستعارات التّصوّريّة الكامنة في عقليّة العديد من الغربيين، وتعكس موقفا من الإسلام والمسلمين.

– الأفلام السينمائية:

غالبا ما تُبنى الأفلام السينمائيّة على استعارات تصوّريّة، وقد يُبنى الفيلم على استعارة تصوّريّة واحدة مثل استعارة "الحياة رحلة"، فالعديد من الأفلام تصوّر حياة شخص مّا باعتبارها رحلة. وخذ مثالا على ذلك فيلم "المولد" لعادل إمام الذي يصوّر حياة البطل باعتبارها رحلة تبدأ منذ الصّغر، ويقطع فيها الطّريق خائضا جملة من المغامرات، متحدّيا عوائق عديدة ليصل إلى النّهاية، أو فيلم "الرّسالة" الذي يُعتبر تصويرا لمرحلة من رحلة الرّسول في هذه الحياة. وقد تُبنى لقطة سينمائيّة واحدة على استعارة تصوّريّة أو أكثر. مثل استعارة "الرّغبة الجنسيّة نار" في فيلم فيدرا Phaedra، التي تظهر عندما تبدأ فيدرا في ممارسة الحبّ مع ألكسيس Alexis، أمام نار متّقدة في مدفأة، فالنّار تتعلّق بحرارة الرّغبة الجنسيّة بين العاشقين.[2] وعندما يُصوّر المسلمون في الأفلام العربيّة كالرّسالة وغيره في لباس أبيض وفي لحى بيضاء، والنّور يشع من وجوههم، ويُصوّر الكفّار من أهل قريش وغيرهم، في لباس

---

[1] – جيلبير دوران، الأنتروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أساقها"، ترجمة: مصباح الصّمد، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع. 1991، ص67.

[2] - Z.Kovecse, METAPHOR: A Practical Introduction, pp57-58.

أسود، ووجوه داكنة لا يُسلّط عليها الضّوء، إنّما ذلك تعبير عن استعارات تصّوريّة هي، "الخير بياض"/ "الشرّ سواد"، "الخير نور"/ "الشرّ ظلمة"، "الإيمان نور"/ " الكفر ظلمة".

- الإشهار:

تُبنى الإعلانات الإشهاريّة على عدد كبير من الاستعارات التّصوّريّة، ولعلّ قوّة تأثير هذه الإعلانات يكمن في القدرة على اختيار الاستعارات التّصوّريّة المؤثّرة، والمنسجمة مع ثقافة المتقبّل، فالعديد من الإعلانات تكون موجّهة لثقافة دون أخرى، لأنّها تنسجم مع النّظام التّصوّريّ لتلك الثّقافة. ومثال ذلك إشهار حول الفياقرا Viagra يقدّم على النّحو التّالي:

- رجل يحمل عود كبريت.
- يقع التّركيز على عود الكبريت برأسه الكبريتيّ الأحمر.
- يقدح عود الكبريت فيشتعل.
- يُشعل شمعة على الطّاولة.
- يضع بجانبها وردة حمراء.
- يعلّق المذيع: العبرة بالصّلابة.

هذا الإشهار بُني على جملة من الاستعارات التّصوّريّة، مثل "الجنس نار"، "الحبّ حرارة"، "الحبّ وردة حمراء"، "الرّجولة صلابة". ويفهم المتقبّل الإشهار ويؤثّر فيه عند استحضاره لهذا الزّاد من الاستعارات التّصوّريّة الكامنة في الذّهن.

ويمكن أنّ نذكر أيضا هذا المثال الذي أورده فوكونيي وتيرنر: من أجل إقامة حملة لمقاومة التّدخين في كاليفورنيا، وقع تعليق لافتة كبيرة تحمل صورة راع للبقر في هيئة انتصاب وشموخ، ومن المعروف أنّ صورة راعي البقر هي الصّورة التي استعملت أكثر من غيرها في إشهار السّجائر (مارلبورو خاصّة)، وهذا الرّاعي يقول: "تحذير: التّدخين يسبّب العجز الجنسي". وبين يديه تظهر صورة سيجارة متهدّلة. هذه اللاّفتة الإشهاريّة تضمّ جملة من الاستعارات التّصوّريّة المتراكبة، شكّلت بالنّسيج التّصوّري الذي أقامته قوّة تأثيريّة كبيرة، ومن هذه الاستعارات: راعي البقر فحل (رمز القدرة الجنسيّة)، وهو تصوّر سائد في الغرب الأمريكي. الرّجل القادر جنسيا هو الرّجل غير المدخّن، القضيب سيجارة (صورة السّيجارة المتهدّلة)، وهي عموما استعارات وقع المزج فيها بين فضاءين، الفضاء الأوّل تمثّله صورة راعي البقر الذي تمثّل السّيجارة جانبا من رجولته وسلطته الجنسيّة، ومن هيبته واستقلاله الاجتماعي، والفضاء الثّاني تمثّله صورة الرّجل العاجز جنسيا، حيث سيقع إسقاط خصائص الفضاء الثّاني على الفضاء الأوّل، لتضحي صورة راعي البقر وصورة المدخّن عموما (وراعي البقر طراز للمدخّنين)، هي صورة العاجز جنسيا، وهذا الإشهار بما وظّفه من استعارات قادر على التّأثير في المتقبّل وإقناعه بالإقلاع عن التّدخين.[1]

[1] -G. Fauconnier and M. Turner, The way we think, Conceptual Blinding and the Mind’s Hidden Complexities, Edition Basic Book, 2002, pp 80-81.

– **أفلام الكرتون (الصّور المتحرّكة):**

تُعتبر أفلام الكرتون أحد التّجلّيات المهمّة للاستعارات التّصوّريّة. فأفلام الكرتون الشّهيرة "طوم ودجيري"، مبنيّة على استعارة تصوّريّة كبرى هي "الحيوان إنسان"، لذلك نجد القطّ والفأر يتحادثان ويفكّران ويحتالان، ويقومان بكلّ أعمال الإنسان. كما تعبّر هذه الأفلام عن استعارة العقل قوّة وتنفي استعارة الجسد قوّة، بما أنّ الفأر، على صغر حجمه، استطاع بذكائه ودهائه أن يتغلّب على القطّ ويعبث به.

كما نجد في العديد من أفلام الكرتون الأشجار تتحدّث، والعناصر الطّبيعيّة لها ملامح إنسانيّة، وتقيم علاقات مع الإنسان، وهذا تعبير عن استعارات تصوّريّة مثل، "العناصر الطّبيعيّة أناس" و"الحيوان صديق" وغيرها

– **السّياسة:**

كثيرا ما تُبنى سياسات الدّول والأحزاب على عدد من الاستعارات التّصوّريّة. فالسّياسة الأمريكيّة مُبنينة على جملة من الاستعارات التّصوّريّة الكبرى، مثل "السياسة حرب" و"الحرب سياسة" أيضا. فالعمل السّياسي يمارس باعتباره حربا فيه صراع بين طرفين، الحزب الجمهوري والحزب الدّيمقراطي، وهناك مناورات، وخداع، وكرّ وفرّ، واستعمال أسلحة شرعيّة وأخرى غير شرعيّة، وفي الأخير خاسر ورابح. والحرب أيضا سياسة، ففيها تفاوض، وخداع، لذلك نتحدّث عن الحرب السّياسيّة والسّياسة الحربيّة.

كذلك نجد استعارة "الانتخابات سباق"، المتسابقون هم المترشّحون للانتخابات، وفيها تنافس، ونهاية تنتهي بخاسر ورابح.

وقد يروّج الخطاب السّياسي لاستعارات تصوّريّة جديدة مثل "الشّيوعيّة إرهاب" و"الإسلام إرهاب"، ويبني سياساته على هذه الاستعارات التّصوّريّة. ويخوض حروبا على أساسها، ويذكر لايكوف وجونس مثالا على ذلك هو تعامل الرّئيس الأمريكي الأسبق كارتر مع أزمة الطّاقة "حين وجد رئيس أمريكا السّابق كارتر نفسه وجها لوجه أمام أزمة الطّاقة "أعلن عليها معنويا الحرب". وقد ولّدت استعارة الحرب هذه شبكة من الاقتضاءات. كان هناك "عدو"، وكان هناك "مساس بالأمن الوطني" يتطلّب "تحديد الأهداف"، و"إعادة تنظيم الأولويات"، و"إقامة بنية قياديّة جديدة "، و"وضع استراتيجيّة جديدة"، و"البحث عن المعلومات"، و"حشد القوى"، و"فرض عقوبات"، والنّداء من أجل التّضحيات"... وهلم جرا. وقد سلّطت استعارة الحرب هاته الضوء على بعض الحقائق، وأخفت حقائق أخرى. ولم تكن الاستعارة فقط وسيلة لإدراك الحقيقة، بل إنّها شكّلت مسوّغا لتغيير سياسي واقتصادي. ونظرا إلى كون هذه الاستعارة قد فهمت، فإن ذلك سمح ببعض الاستنتاجات: كان هناك خصم خارجي يكنّ العداء (قدّمته الرّسوم المصوّرة يرتدي لباسا عربيا)، والطّاقة يجب أن تكون أولى الأولويات، وعلى الجماهير أن تُقدّم التّضحيات، وإذا لم تواجه هذا التّهديد فإنّها ستهلك."[1]

ويظهر اليوم في الغرب الإرهابي في صورة إنسان عربيّ ملتح، ويرتدي عمامة، وطرازه في عديد الأحيان هو أسامة بن لادن، بينما تظهر

---

[1]- جورج لايكوف ومارك جونسن ، الاستعارات التي نحيا بها، دار توبقال للنشر. تعريب: عبد المجيد جحفة، 1996، ص150.

هذه الصّورة عينها في العديد من مناطق العالم الإسلامي معبّرة عن المنقذ المجاهد. وهذا الاختلاف في الاستعارات التّصوّريّة أدّى إلى اختلاف في السّياسات، وشُنّت حروب من أجل الدّفاع عن هذه الاستعارات، ومات الآلاف تعبيرا عن إيمانهم بهذه الاستعارات.

ويصبح السّياسي بهذا الصّنيع قادرا على إعادة تشكيل حقائقنا واعتقاداتنا ورؤيتنا للعالم وعلى التّحكم في سلوكنا وتصرفاتنا وتجربتنا. وهكذا تساهم هذه الاستعارات في تغيير العالم وتغيير نسقنا التّصوري وتجربتنا في هذا العالم, يقول لايكوف وجونسون: "أمّا الاستعارات الجديدة فلها القوة على خلق حقيقة جديدة، وقد يبدأ ذلك في الحصول حين نبدأ في إدراك تجاربنا والقبض عليها عن طريق هذه الاستعارات وتصبح حقيقة أعمق حين نبدأ في التصرف انطلاقا منها.

وإذا دخلت استعارة جديدة في النّسق التّصوري الذي نؤسس عليه تصرفاتنا فإنّها تغيّر هذا النسق التّصوري كما تغير الإدراكات والتّصرفات التي ينشئها هذا النّسق، وينشأ جزء كبير من التّحول الثّقافي من إدماج تصورات استعاريّة جديدة وفقدان أخرى قديمة.".[1] لذلك يمكن أن تكون الاستعارة أداة للهيمنة والسّيطرة، فكثيرا ما خيضت حروب وسُفكت دماء باسم هذه الاستعارات.

ولم يكترث الرّئيس الأمريكي جورج بوش عندما رماه الصّحفي العراقي مُنْتَظَر الزّيدي بفردتيْ حذائه، واعتبر أنّ الأمر عاديّ مثل قذف

---

[1] - المرجع نفسه.

الطّماطم أو البيض الفاسد في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، هذا لأنّه لا يعرف الاستعارات التّصوّريّة المرتبطة بالحذاء في الثّقافة العربيّة، مثل "الحذاء دنس"، و"الحذاء إهانة"، و"الحذاء تحت"، و"الحذاء انحطاط" و"الضّرب بالحذاء أقوى من الضّرب بالرّصاص"، وهي استعارات لا تحكم النّظام الثّقافي الأمريكي. وقد مكّنت هذه الحادثة الفريدة من نوعها في عصرنا الحديث من خلق استعارات جديدة مثل "الحذاء مقاومة"، "الحذاء شرف"، "الحذاء صوت الحرّيّة"، وهذه الاستعارات الجديدة هي ما جعلت البعض يعرض شراء حذاء منتظر الزّيدي بعشرات الملايين من الدّولارات، وجعلت الشّركة التي صنعت الحذاء تُسجّل أعلى مبيعاتها، وجعلت من الحذاء رمزا يُرفع في المظاهرات، وما كان له هذه الأهمّيّة قبل هذه الحادثة وقبل ظهور هذه الاستعارات.

كما تتجلّى الاستعارات التّصوّريّة في العديد من المنظومات الثّقافيّة الأخرى، فنجدها في الأحلام وفي الممارسات الاجتماعيّة وفي الأخلاق، وفي الرّموز الثّقافيّة، والبنايات والرّسوم والمنحوتات وغيرها. فالاستعارات التّصوّريّة متغلغلة في حياتنا اليوميّة الفيزيائيّة والفنّيّة والثّقافيّة والأخلاقيّة والسّياسيّة... وليست اللّغة إلاّ وجه من وجوهها وتجلّ من تجلّياتها.

المراجع المعتمدة:

- محمّد الصّالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشّعريّة، (بحث في الدّلالة)، مكتبة علاء الدّين، مارس، 2006.

- جيلبير دوران، الأنتروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أساقها"، ترجمة: مصباح الصّمد، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، 1991.

- محمد الغزّي: "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر"، الحياة الثقافية، العدد 60، 1991.

-جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تعريب عبد المجيد جحفة | ، دار توبقال للنشر، 1996.

-G. Lakoff, Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind, the University of Chicago Press, 1987.

-G.Lakoff and M.Turner, More than Cool Reason. A Field Guid to poetic Metaphor, the University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.

-Z.Kovecse, METAPHOR. A Practical Introduction, OXFORD, University Press, 2002

المســـألة الأجنـــاسيّة

(قراءة عرفانيّة)

أضحى من البديهيّ القول أنّ نظريّة الأجناس الأدبيّة تشهد، اليوم، تراجعا ملموسا. وتشهد النّصوص الأدبيّة مشكلة في التّجنيس والتّصنيف، بعد أن تمرّدت النّصوص الحديثة وخرجت عن أطر التّحديد التّقليديّة. ورغم محاولة النّقد الأدبيّ محاصرة هذه الظّواهر النّصيّة الجديدة بمفاهيم جديدة تحاول بدورها أن تفهم ثمّ تحاصر وتحدّد مثل مفاهيم "الكتابة"، و"النّصيّة"، و"النّصنصة"، و"النّصّ الجامع"، و"النّصّ المركّب"، و"النص الكلّي"، و"الكتابة عبر النّوعيّة" و"النّصّ المفتوح"، إلاّ أنّ النّصّ الإبداعيّ دائم الانفلات، توّاق إلى الخروج والتّمرّد على الضوابط والحدود. فأضحت النّصوص الإبداعيّة توسم بعبارات من قبيل "كتاب"، و"سِفر"، و"ديوان"، و"نصوص". ولعلّ هذه النّصوص تعلن انتماءها، على حدّ عبارة محمّد مفتاح، إلى "ما بعد الحداثة"، لذلك اتّسمت "بصفاتها الثّقافيّة والعلميّة والأدبيّة. وأهم خاصّيات هذه الثّقافة هي الفوضى والتّشتّت، والانقطاع.

ولكن وراء هذه الخاصّيات خاصيّة النّظام والانتظام"[1]. ونحن نروم من وراء هذا البحث معرفة النّظام الكامن وراء هذه الفوضى، وإدراك الآلية التي تتحرّك وفقها الأجناس الأدبيّة وتحقّقاتها النّصيّة، رغم ما تحدثه الحداثة من تقويض للثوابت، وإرباك للسائد، وتغيير مستمر في صيرورة لا تنتهي. ولتحقيق هذه الغاية اعتمدنا على ما قدّمه علم الدّلالة العرفاني(sémantique cognitive)/ علم دلالة الطّراز (sémantique du prototype)، من مفاهيم ورؤى رأينا أنّها يمكن أن تقدّم حلاً لإشكاليّة التّجنيس. واخترنا النّظر في جنس أدبيّ مخصوص هو "القصّة القصيرة". على أنّ ما نقوله في هذا الجنس يمتدّ لينسحب على جميع الأجناس الأدبيّة.

تُعتبر القصّة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبيّة استعصاء على التّحديد، ذلك أنّ الاتّفاق على مميّزات جامعة مانعة تندرج بموجبها جميع الأقاصيص ضمن حدود الجنس من الأمور التي لم يستطع النّقد الأدبيّ إدراكها، ولعلّ هذا ما جعل أحمد السّماوي يقرّ بعدم وجود "الأقصوصة" بال التّاجيّة بقدر ما توجد أقاصيص، يقول: "وسواء جئت الأقاصيص من معايير إيتيانبل أو من مبادئ بو، فأنت لا محالة واجد شذوذا في هذه الأقصوصة أو في تلك، بحيث يمكنك الاستنتاج، مرتاح البال، أنّ الأقصوصة بال التّاجيّة غير متوفّرة، وليس يوجد إلاّ الأقاصيص بالجمع"[2]. ولعلّ مردّ العجز عن تحديد دقيق للأقصوصة يمكن أن تندرج تحته كلّ التّحقّقات القصصيّة يرجع إلى أنّ جميع

---

[1] – محمّد مفتاح: "التّصنصة أو النّصّ المركّب"، مجلّة، الآداب، العدد4/3، آذار (مارس)، نيسان(أبريل) 1998، ص 44.

[2]– أحمد السّماوي، في نظريّة الأقصوصة، مطبعة التّسفير الفنّي صفاقس، 2003، ص43.

المميّزات التي ضُبطت للأقصوصة سواء من هذا النّاقد أو ذاك يمكن البرهنة على عكسها، وتقويضها عبر النّصوص المندرجة تحت هذا الجنس الأدبيّ نفسه. فمميّزات مثل القصر، والحقيقة، وبروز السّارد، والتّركيز (التّكثيف)، ومحدوديّة الفضاء، ووحدة الانطباع... كلّها خاصّيات يمكن الإتيان بما يخالفها في المدوّنة النّصيّة، ولعلّ هذا ما حدا بإيتيانبل Etiemble إلى القول: "وبكلّ إيجاز يستحيل أن ننسب إلى الأقصوصة قواعد وثوبت... فالأقصوصة حاضرة في كلّ مكان، لكنّها غير قابلة للإمساك بها، هي موجودة ولكن دون جوهر."[1]

ولعلّ هذا ما جعل كلّ محاولات التّنظير للقصّة القصيرة، لا تلجأ إلى تحديدها تحديدا ذاتيا مستقلا، بقدر ما تنطلق من مقارنتها بالأجناس المجاورة لها كالرّواية والحكاية الشّعبيّة والخرافة وحتّى الشّعر، ولعلّ هذا أيضا ما جعل البعض يُداخل أحيانا بين الخصائص الإنشائيّة للقصّة القصيرة وخصائصها الجماليّة.

إنّ المتأمّل في التّعريفات المقدّمة "للقصّة القصيرة" سواء ما نجده عند "أدغار آلان بو" في تركيزه على التّكثيف والقصر: "ولهذه الغاية يجدر أن تكون الأقصوصة قصيرة محدّدة في الفضاء (أي نازعة إلى التّكثيف) خاضعة بالكامل للأثر الحادّ الذي تنتجه عند حلّ العقدة"[2].

---

[1] -Etiemble, Nouvelle, Universalisa, Paris, France, S.A. 1985.Corpus13, p166.

نقلا عن أحمد السّماوي، مرجع سابق، 42.

[2] – عن أحمد السّماوي، مرجع سابق، ص42.

أو "وليام فولكنر" في تركيزه على طبيعة الشّخصيّة في القصّة القصيرة: "إنّ أقصوصة مّا تبلور لحظة تختار اعتباطيا وتكون فيها شخصيّة معيّنة في صراع مع شخصيّة أخرى أو مع محيطها"[5].

أو ما يقدّمه "أدوليس سيرا" (Edelweis Serra) الذي ركّز في تعريفه على طبيعة الحدث: "القصّة القصيرة بنية فنيّة تنقل سلسلة محدودة من الأحداث أوالخبرات أو المواقف، وفق نسق متوافق، يخلق إدراكا كليّا خاصا به. فالقصّة القصيرة، إذن، استمراريّة محدودة تتعارض مع "عدم الاستمراريّة غير المحدودة. والقصّة القصيرة، كما يقول لوكاتش، نسق مغلق نسبيّا من التّداعيات، والمصاحبات، بينما الرّواية نسق أوسع مفتوح، والقصّة القصيرة نسق من التّغريب والإدراك التّركيبيّ، أمّا الرّواية نسق جمعيّ يدرك إدراكا تحليليّا".[6]

أو ما نجده مجملا عند نادية كامل: "إنّ القصّة القصيرة - بشكل عام، كما يبدو من صفة "القصر" التي تتّصف بها - لا يحكمها الطّول أو القصر فحسب، فإنّ تكوينها وإيقاعها ذاته متميّزان. فهي عادة ما تتكوّن من أحداث قليلة: حدث مفاجئ، لقاء بلا غد، حفل، مرض قصير... إلخ، وهي تصوّر فترة زمنيّة قصيرة من حياة أبطالها، ولكنّها فترة مشحونة بلحظات مكثّفة، تحكي بإيجاز عن ماضي الشّخصيّة، وتخطّط لمستقبلها،

---

[5] - المرجع نفسه.

[6] - ماري لويز براث: "القصّة القصيرة: الطّور و القصر"، ترجمة محمود عيّاد، فصول مج2، ع4 يوليو-أغسطس-سبتمبر 1982، ص49.

وقانون القصّة القصيرة هو التّركيز والوضوح."[7]

يلاحظ أنّها أرادت أن تقدّم حدّا أرسطيا لمقولة "القصّة القصيرة"، بمعنى أنّها تعريفات تنسجم مع نظام المَقْوَلَة الأرسطي، الذي يقوم على مبدأ الشّروط الضّروريّة والكافية، أو ما يطلق عليه لانقايكر (R.W.Langaker) نموذج الخاصّيات المعياريّة(Modèle des attributs critériaux). [8]

إنّ انتماء شيء مّا إلى مقولة مّا يقتضي امتلاك ذلك الشّيء لجملة الشّروط الضّروريّة والكافية، ولكنّ هذه الشّروط الضّروريّة والكافية ليس لها نفس الملامح، فجميع هذه الشّروط يجب أن تكون ضروريّة. بمعنى أنّ الضرورة تنطبق على كلّ شرط من هذه الشّروط، لكنّ الكفاية لا تنطبق على كلّ شرط على حدة، بمعني أنّ كلّ الشّروط ضروريّة، لكن لا أحد منها كاف، بل إنّ مجموع الشّروط هو الكافي. فإذا نظرنا مثلا في الشّروط الضّروريّة والكافية لمقولة الطّير، الّتي يمكن تحديدها بــ [حيوان]،[بائض]، [له منقار]، [ذو ريش]، تُعتبر جميعها شروطا ضروريّة. فعلى الشّيء الّذي ينتمي إلى هذه المقولة أن يتوفّر على هذه الخصائص الضّروريّة، لكن لا يكفي أن يتحصّل على خاصية فقط ليعلن انتماءه إلى هذه المقولة، فشرط الكفاية يقتضي اجتماع هذه الخصائص مجتمعة في الشّيء المنتمي إلى هذه

---

[7] - نادية كامل: "الموباسانيّة في القصّة القصيرة"، فصول، مج2، ع4، يوليو- أغسطس- سبتمبر- 1981، ص.187.

[8] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype: catégories et sens lexical, P.U.F 1990 p21.

المقولة. وجملة القول كما يقول موشلير، "فمن أجل أن ينتمي شيء مّا إلى مقولة مّا، يجب أن يحصل على مجموع الشّروط الضّروريّة والكافية"[9].

وبعبارة أخرى فالخاصّيات الضّروريّة والكافية لمقولة مّا هي ما يطلق عليه أرسطو اسم الخاصّيات الذّاتيّة أو الجوهريّة.[10]

انطلاقا من هذا المفهوم الكلاسيكي للمَقْوَلة، حاول المنظّرون والنّقّاد البحث عن جملة السّمات التي تميّز مقولة "الأقصوصة"، بمعنى آخر البحث

---

[9] - J.Moeschler et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Editions du Seuil, 1994, P384.

وقد انبنى علم المعجم التّقليدي على هذه النّظريّة في المقْوَلة حيث أنّ هذه الشّروط الضّروريّة والكافية تتعلّق في أغلب النّظريّات التّكوينيّة (compositionnelles) بمعنى الوحدة المعجميّة، وبعبارة أخرى فبالمقولة الطّبيعيّة الّتي تنتمي إليها الأشياء يتعلّق تصوّر مّا (concept)، وبذلك التّصوّر يتعلّق لفظ مّا. وعُرّف المعنى المعجمي بذلك، في النّظريّة الكلاسيكيّة باعتباره معنى حرفيا أو مرجعيّا، ومرجعهم في ذلك أنّ مفهوم الكلمة هو جملة من السّمات المرجعيّة (traits référentiels). فالمعنى المعجمي يُعرّف باعتباره مجموع الشّروط الضّروريّة والكافية التي يجب على الشيء في العالم أن يحصل عليها من أجل أن يحيل على شيء مّا.

[10] – و"الذّاتي (essentiel) هو المنسوب إلى الذّات، ويطلق على ما يقوّم الموضوع ويلزمه اضطرارا. وهو جزء من الماهية منحصر في الجنس والفصل، وكلّ خارج عن الماهية فهو عرضيّ. مثال ذلك النّطق في الإنسان، فهو ذاتيّ له أيّ يخصّه ويميّزه.

وللذّاتيّ ثلاث خصائص:

الأولى أن يمتنع رفعه عن الماهية، بمعنى أنّه إذا تُصوّر الذّاتي وتُصوّرت معه الماهية امتنع الحكم بسلبه عنها.

والثّانية أن يكون إثباته للماهية واجبا، بمعنى أنّه لا يمكن تصوّر الماهية إلاّ مع تصوّرها موصوفة به.

والثّالثة أن يتقدّم على الماهية في الوجوديْن الخارجي و الدّاخلي."

جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، الشّركة العالميّة للكتاب 1994، مج1، ص581.

عن جملة الشّروط الضّروريّة والكافية التي تميّز الأقصوصة، والتي على أساسها نُعلن انتماء نصّ مّا إلى هذا الجنس الأدبي أو خروجه عنه، بشكل من الصّرامة والتّحديد الدّقيق لمحاصرة الجّنس أوالمقولة. وهو الهدف الذي سعى إليه النّقّاد. و لم يتيسّر لهم هذا التّعريف لأنّهم لم يتوصّلوا إلى تحديد الشّروط الضّروريّة والكافية التي يمكن أن تجمع جميع تحقّقات الجّنس، خصوصا وأنّ هذه الشّروط، كما ذكرنا، يجب أن تكون ضروريّة، بمعنى أنّ الضّرورة تنطبق على كلّ شرط من هذه الشّروط، وكافية، بمعنى أنّ مجموع الشّروط هو الكافي، وليس كلّ واحد منها على حدة.

فإذا حدّدنا سمات القصّة القصيرة في المميّزات التّالية مثلا:

القصر، والتكثيف، ولحظة الأزمة... فيجب أن تتوفّر كل أقصوصة على هذه السّمات، أو تخرج عن مقولة" القصّة القصيرة"، وهو ما وقف النّقد دون تحقيقه، ذلك أنّ المنجز النّصيّ يقرّ بوجود أقاصيص يغيب عنها أحد هذه العناصر، أوحتّى جميعها، لذلك فإنّ البحث عن حدّ للأقصوصة وفق هذا النموذج الأرسطي غير ناجع، وغير دقيق، وغير مثمر، ولا يحلّ إشكاليّة الأجناس عامة، بل هو غير متيسّر، فالأقصوصة "من أيّ جانب أتيتها، سواء من جانب الطوّل، وهو الأكثر وضوحا، إذ تسمّى في التقليد الأنجليزي "قصّة قصيرة"، أو من جانب حضور السّارد، حتّى بشكل خفيّ، أومن جانب التّركيز، لا تظفر بما يشفي ويثبت خضوع الأقصوصة لتعريف حصريّ."[11] .

[11] - أحمد السّماوي، مرجع سابق، ص194.

يبدو من خلال هذا الطّرح أنّ نظريّة الأجناس الأدبيّة تشهد مأزقا خطيرا يهدّد وجودها ذاته، وللخروج من هذا المأزق نقترح فهما طرازيّا للمسألة الأجناسيّة وفق ما تقدّمه نظريّة الطّراز/ علم الدلالة العرفاني، من مبادئ تتعلّق بالمقْوَلة. فكيف نظر علم دلالة الطّراز إلى المَقْوَلة؟ وكيف يمكن أن نفهم على ضوئها المسألة الأجناسيّة؟

تقدّم الرّؤية الطرازيّة صورة جديدة للمَقْوَلَة والمَقُولة، تقوم على عدد من الفرضيات يمكن أن ننظر على ضوئها في قضيّة الأجناس الأدبيّة.

1- المقولة تمتلك بنية داخليّة طرازيّة:

هذا المبدأ يقوم على دحض أحد مقوّمات النّظريّة الكلاسيكيّة، نظريّة الشّروط الضّروريّة والكافية، التي تَعتبر أنّ العناصر داخل المقولة على نفس الدّرجة، فليس هناك عنصر أفضل من عنصر، بحكم أنّ جميعها تمتلك الشّروط الضّروريّة والكافية التي تحدّد انتماءها إلى المقولة. ولكنّ بحوث العرفانيين من علماء النّفس، وتخصيصا بحوث روش، أكّدت أنّ البنية الدّاخليّة للمقولة تقوم على تمثيليّة تدرّجيّة، فمثلما أنّ عناصر المقولة ليست أمثلة متماثلة، فإنّ المقولة لا يمكن أن تحافظ على الصّورة التي كانت عليها في نموذج ش.ض.ك. فتنظيمها الدّاخلي يجب أن يعكس هذا التّدرّج الطّرازي. فالطّراز سيبدو في المقولة بمثابة العنصر المركزي الذي تنتظم حوله كلّ عناصر المقولة. فالنّماذج التي لها درجة تمثيليّة ضعيفة، والتي هي تبعا لذلك أمثلة سيّئة للمقولة، مثل الزّيتون في مقولة الغلال، أو الدّجاجة في مقولة الطّير، تُصَوَّر على حوافّ المقولة. والأمثلة التي لها درجة وسيطة (intermédiaire)، مثل الكناري في مقولة الطّير، والكانيش في مقولة

الكلاب، فتوضع في مكان وسيط بين الأمثلة الطّرازيّة والأمثلة الأقلّ تمثيلا للمقولة. وبذلك فالمقولة تنبني على بنية تدرّجيّة تنطلق من الأمثلة الطّرازيّة وصولا إلى الأمثلة الواقعة على الحواف[12].

على ضوء هذه المبدأ الذي تقوم عليها نظريّة الطّراز يمكننا النّظر إلى الأجناس الأدبيّة باعتبارها مقولات، وباعتبار التّحقّقات النّصيّة لكلّ جنس تمثّل عناصر المقولة. وعلى هذا الأساس فالأجناس في اعتقادنا تمتلك بنية داخليّة طرازيّة، حيث لا يمكن اعتبار النصوص داخل كلّ جنس على نفس الدّرجة، فهناك نصوص طرازيّة أو شبه طرازيّة، ونصوص أقلّ طرازيّة، ونصوص على حافة المقولة. وإذا نظرنا إلى القصّة القصيرة جنسا أدبيّا يمكننا أن نجد نصوصا طرازيّة ونصوصا أقلّ طرازيّة.

و لكن كيف يمكن أن نحدّد طرازيّة هذه النّصوص؟

في الواقع أنّ علم دلالة الطّراز يحدّد مفهومين للطراز، الطّراز باعتباره الممثّل الأفضل للمقولة، أو الطّراز باعتباره التّمثيل الذّهني الذي يحمل أهمّ خصائص المقولة، [13] وانطلاقا من هذين المفهومين للطراز يمكن أن ننظر في مقولة القصّة القصيرة، وعلى ضوء المفهوم الأوّل للطّراز يمكن أن نحدّد بعض القصص القصيرة التي نرى أنّها طرازيّة أوشبه طرازيّة. ولعلّ في قول أحد النّقّاد "إنّ القصّة القصيرة هي موباسان، وموبسان هو القصّة القصيرة"، خير

---

[12] -G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p52 et J.Moeschler et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, p387.

[13] -John R. Taylor, Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory, OXFORD University Press1995, pp 59-60.

هاد لنا لتبيّن القصص الطّرازيّة وهي في حيّز التّحقّق. وتوجز نادية كامل بعض ما يميّز القصّة المابوسونيّة بقولها: "فالحدث بسيط، خطّ واحد لا تعرّج فيه ولا ازدواج. يوصلنا الكاتب قبل بداية القصّة –فيما لم نقرأه– إلى لحظة تفجّر: نرى الشّخصيات أمامنا بكلّ ماضيها ورواسبها وبيئاتها وتكوينها النّفسي والجسماني، وهي على أهبة الاستعداد للحظة التّفجّر التي ستطالعنا بها."[14]

وإذا اعتبرنا كتابات محمّد ومحمود تيمور هي الممثّل الأفضل للقصّة المابوسونيّة في الأدب العربي جاز لنا القول أنّ قصص هذين الرّائدين من القصص الأكثر طرازيّة. ويمكننا أن نعمّم فنقول أنّ القصص التّقليديّة كما هي عند الأخوين تيمور، وعند يوسف إدريس ونجيب محفوظ في بدايتهما، وعند محمّد العريبي وعلي الدّوعاجي تمثّل القصّة القصيرة الأكثر طرازيّة.

وإذا نظرنا إلى الطّراز باعتباره تمثيلا ذهنيا، لا يخصّص بخاصّياته – بالضّرورة– عنصرا محدّدا من عناصر المقولة، يمكننا أن نضبط هذه السّمات النّموذجيّة مثلا في: القصر، والمشروع الواقعي، والذّروة الدّراميّة، والتّكثيف... مع إمكان توسيع هذه الخصائص. وتُصنّف القصص القصيرة تبعا لقربها أو بعدها عن هذا الطّراز.

2– درجة التّمثيل وعلاقتها بدرجة الانتماء إلى المقولة:

إنّ اعتبار المقولة ذات بنية تدرّجيّة طرازيّة، تتشكّل من نماذج طرازيّة حولها تتجمّع بشكل يقرب أو يبعد أمثلة أقلّ نموذجيّة، قاد إلى المماثلة بين

[14] – نادية كامل، مرجع مذكور، ص189.

درجة تمثيليّة العنصر في المقولة ودرجة انتمائه إلى هذه المقولة. ومثال ذلك أنّ الدّوري له درجة تمثيليّة أكبر من البجعة في مقولة "الطّير"، فهو لذلك لا يُعتبر الممثّل الأبرز لمقولة الطّير فحسب، بل هو أفضل الطّيور، أو"هو أكثر "طيريّة" من الآخرين" مثلما عبّر عن ذلك كورديي (F.Cordier).

فالقول بأنّ مثالا مّا هو أفضل طيريّة، أو طير أكثر من الآخرين، هذا يعني أنّه ينتمي بدرجة كبيرة إلى هذه المقولة. فدرجة الانتماء تُفسَّر إذن هنا بدرجة التّمثيل، أي بدرجة الطّرازيّة. فالحكم على عنصر ما بكونه أكثر تمثيلا للمقولة، يعني أنّه يكتسب درجة الانتماء الأفضل. إنّ عناصر المقولة في نظريّة الطّراز، ليست كما هو الأمر في النّموذج الكلاسيكي، لها نفس درجة الانتماء، لكنّها تتفاوت في درجة انتمائها إلى المقولة حسب درجة تمثيلها لها.[15]

وتبعا لهذا الفهم، فالقصص القصيرة ليست على نفس الدّرجة من التّمثيل للمقولة، فهناك قصص أكثر تمثيلا للمقولة من قصص أخرى. ويستتبع هذا القول بأنّ درجة الانتماء للمقولة تتعلّق بدرجة التّمثيليّة. فلا شكّ أنّ قصص محمود تيمور "فرعون الصّغير" و"الحاج شلبي" و"نبّوت الخفير، أو قّصص يوسف إدريس "أرخص ليلي" و"المكنة" و"الحالة الرّابعة"، أو قصّة الدّوعاجي "في شاطئ حمّام الأنف"، هي أكثر طرازيّة من قصص إدوار الخرّاط ومصطفى الكيلاني وإبراهيم درغوثي... (ولا يحمل قولنا بأنّ

---

[15] -G.Kleiber, La Sémantique du prototype .pp52-53.

هذه القصّة أكثر طرازيّة أو أقل طرازيّة أيّ حكم قيمة). وبذلك فإنّ انتماء أيّ نصّ إلى مقولة أو جنس القصّة القصيرة ليس عمليّة حاسمة وصارمة كما فهمنا من نظام المَقْوَلة التّقليدي، بل هي مسألة تدرّج. لذلك تحدّثت روش ولايكوف من بعدها عن الحدود الضّبابيّة للمقولة. فالمسألة لا تعود إلى الصّحّة والخطأ بل تعود إلى درجة الصّحّة، فهناك ضرب من التّدرّج من الصّحّة إلى الخطأ.

3- الحدود الضّبابيّة (flou) للمقولات:

على عكس منوال الشّروط الضّروريّة والكافية الذي يرى أنّ للمقولات حدودا مضبوطة بشكل جيّد، ويعلن بكلّ صرامة إذا ما كان هذا الشيء ينتمي إلى هذه المقولة أم لا، وهذا ما جرت عليه الأبحاث التّقليديّة في البسيكولوجيا واللّسانيات والأنتروبولوجيا، في اعتبارها المقولات كيانات محدّدة ومنطقيّة، وهي في انتمائها معرّفة بجملة سمات ضروريّة وكافية. على عكس هذا التّصوّر فإنّ نظريّة الطّراز كما أسّست لها روش تنتهي إلى مفهوم ضبابيّ للمقولات. حيث أنّ فكرة الفصل التّام بين عناصر هذا القسم والعناصر التي تنتمي إلى الأقسام الأخرى هي فكرة متروكة "فالانتماء إلى مقولة مّا، كما أكّد جورج لايكوف الذي دافع سنة 1972 عن أطروحة الضّبابيّة المقوليّة (flou catégoriel)، ليس سؤالا بسيطا نجيب عنه بنعم أو لا، ولكنّه أساسا عمليّة تدرّج"[16].

[16] -G.Kleiber, La Sémantique du prototype, p53.

فهناك ضرب من التدرّج من الصّحّة إلى الخطأ، ونضرب لهذا التدرّج المثل التّالي، قياسا على المثل الذي ضربه كليبر لمقولة الطّير[17]:

أ- "الحاج شلبي" لمحمود تيمور قصّة قصيرة: صحيح[18]

ب- "القط جوهر" لمحمود بلعيد قصّة قصيرة: أقل صحّة من "أ".[19]

ت- "حكاية باب" لعزّ الدين المدني قصّة قصيرة: أقلّ صحّة من "ب".[20]

ث- "تحوّلات الضبّ بوحدة القياس الفلكي" لإبراهيم الكوني[21] قصّة قصيرة: أقلّ صحّة من "ت".

ج- "عشرة وجوه في جسد واحد" لمصطفى الكيلاني قصّة قصيرة[22]: أقلّ صحّة من "ث".

4- التّشابه الأسري:

إنّ عناصر المقولة لا تمتلك خاصيات مشتركة بينها جميعا، بل هي تتعالق على أساس نظام التّشابه الأسري. هذه الفرضيّة تنبني على جملة

---

[17] - Ibid, pp 53-54.

[18] - محمود تيمور، قال الرّاوي، المكتبة المصريّة، صيدا، بيروت. دون تاريخ.

[19] - محمود بلعيد، القطّ جوهر، الشركة التونسيّة لفنون الرّسم1991.

[20] - عزّ الدين المدني، من حكايات هذا الزّمان، دار الجنوب للنشر، تونس، 1982.

[21] - إبراهيم الكوني، ديوان النّثر البرّي، دار التنوير للطباعة و النشر وتاسيلي للنشر و الإعلام. طبعة أولى 1991.

[22] - مصطفى الكيلاني، من أحاديث المقصّ، الدّار التونسيّة للنشر، الطبعة الثانية، مارس1986.

الفرضيات السّابقة، فإذا وقع رفض منوال ش.ض.ك، باعتباره مقياسا تعريفيّا للمقولة، و لم تعد العناصر داخل المقولة لها نفس الوضعيّة المقوليّة، بمعنى أنّ الأمثلة داخل المقولة ليست على نفس الدّرجة من النّموذجيّة. وأضحت بذلك حدود المقولة باهتة وغير مضبوطة بدقّة، فإنّ نظريّة الطّراز بحثت عن مقياس آخر غير منوال ش.ض.ك، تجتمع بموجبه عناصر المقولة. فإذا كانت عناصر المقولة لا تتقاسم جملة خصائص مشتركة، فما هي العلاقة التي تجمع العناصر داخل المقولة؟

وجدت روش ورفاقها في مصطلح فيتغنشتاين (L.Wittgenstein) ، "التّشابه الأسري" (Family resemblances)، ضالّتهم. وقد مثّل هذا المصطلح الفيتغنشتايني أوّل خلخلة شهدها النّظريّة الكلاسيكيّة. فإن كانت المقولة حسب هذه النّظريّة لها حدود واضحة، وتحدّد عن طريق الخاصيات المشتركة بين عناصرها، فإنّ فيتغنشتاين بيّن أنّ مقولة مثل مقولة "اللّعب" لا تستجيب لهذا النّموذج التّقليدي، لأنّه ليس هناك خاصيات تجمع بين كلّ الألعاب. فمقولة الألعاب تترابط فيما بينها بما يسميه فيتغنشتاين "التّشابه الأسري". فأعضاء العائلة يتشابه الواحد منهم مع الآخر بطرق مختلفة، فيمكن أن يتقاسموا نفس البنية، أو نفس ملامح الوجه، أو نفس لون الشّعر، أولون العينين، أو المزاج. ولكن ليس هناك خاصية واحدة يشترك فيها جميع أفراد الأسرة. و"هذا يقتضي – كما يقول موشلر (J. Moeschler) – أنّ أيّ عنصر من عناصر العائلة المعطاة يتقاسم على الأقل خاصية من الخصائص مع عنصر آخر من عناصر العائلة. إنّه نفس نوع العلاقة التي تجمع بين مختلف عناصر مقولة اللّعب: فمن الأكيد أنّه لا يوجد ترابط من النّظرة

الأولى بين البريدج والرّقبي، ولكن يوجد بين الرّقبي وكرة القدم وبين كرة القدم وكرة السّلّة...إلخ" [23].

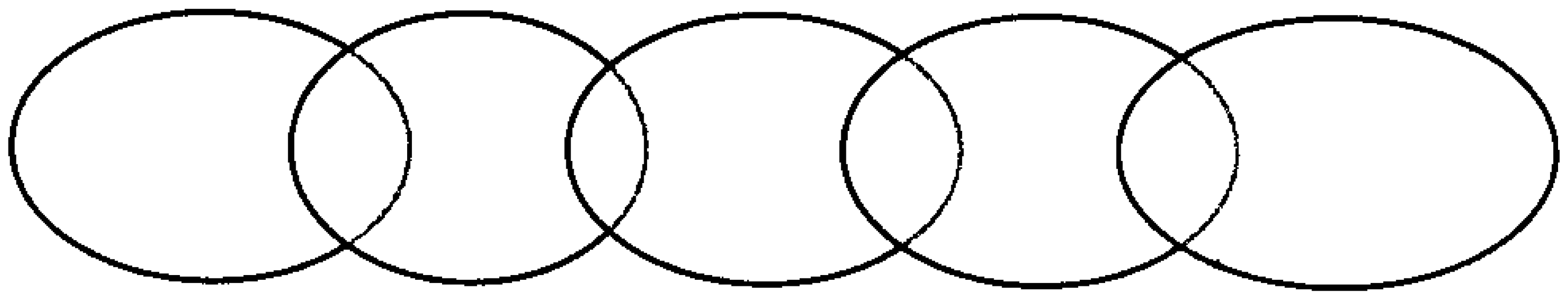
وإيجازا فالألعاب تماثل عناصر العائلة، فهي تتشابه الواحدة مع الأخرى بطرق مختلفة ومتنوّعة، وبذلك فالذي يجمع مقولة اللّعب ليس الخاصيات المشتركة على منوال (ش.ض.ك)، بل تشابه تسلسلي على أساس نظام التّشابه الأسري [24].

و يقدّم مفهوم التّشابه الأسري حلاّ ناجعا للمسألة الأجناسيّة. فليس من الضّروري أن يكتسب أيّ نصّ السّمات الطّرازيّة ليكون قصّة قصيرة، بل يكفي أن يمتلك سمة أو أكثر من السّمات التي تميّز الطّراز ليكون قصّة، بل قد لا يمتلك أيا منها ويكون قصّة. فالتّشابه الأسري ليس ضرورة تشابه مع الطّراز كما فهمت ذلك إليانور روش بل هو تعالق قد يحدث حتّى مع العناصر غير الطّرازيّة كما بيّنت النّظريّة الموسّعة للطراز، وكما يمثّله رسم قيفون T.Givon التّالي:

---

[23] - J.Moeschler et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, p387.

[24] -G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind, the University of Chicago Press1987, p16.



أ ب ج د هـ

وعلى هذا الأساس ترتبط العناصر الأكثر طرازيّة مع تلك الأقل طرازيّة، ويبقى الطّراز نقطة مرجعيّة عرفانيّة Cognitive reference point ،على حدّ عبارة روش، لمقولاتنا و أنساقنا التّصنيفيّة.

5- مبدأ المشابهة الإجمالية:

ولكنّ قائلا قد يقول أنّ النّتيجة التي يقدّمها مفهوم التّشابه الأسري في نظريّة الطّراز الموسّعة صعبة القبول، فأيّ شيء يمكن أن ينتمي إلى أيّ مقولة. فمفهوم التّشابه الأسري يقترح فقط أنّ شيئا مّا من أجل انتمائه إلى مقولة مّا عليه أن يتقاسم على الأقل خاصية مع عنصر من عناصر المقولة. وانطلاقا من هنا يمكن أن نقول أنّه، شيئا فشيئا، كلّ أشياء العالم يمكن أن توجد في هذه المقولة، كما يمكن أن توجد في كلّ المقولات الأخرى .

ولنأخذ مثلا ما نحن بصدده، فقد تشترك القصّة مع الخرافة في القصر، و قد تشترك الخرافة مع الأسطورة في العجائبيّة، والأسطورة قد تشترك والشّعر في اللّغة المجازيّة، هل نحن إذن باعتبار هذا الفهم أمام جنس واحد؟

لذلك نقول إنّ الانتماء إلى المقولة عند العرفانيين لا يتمّ بصورة تحليليّة، بمقارنة كلّ خاصيّة من خاصّيات عنصر مّا بخاصّيات الطّراز أو خاصّيات عنصر آخر، ولكنّ الأمر يتمّ بشكل كلّيّ، وهذا ما يجعل من نظريّة الطّراز تخالف النّظريّة الكلاسيكيّة، وعلم الدّلالة البنيوي تحديدا. ذلك أنّها تعتمد "مبدأ المشابهة الإجماليّة Similitude globale من حيث الصّورة، ".[26]

6- مفهوم صلاحيّة الإشارة ودوره في تحديد عناصر الجنس.

يعتبر مفهوم صلاحيّة الإشارة cue validity مفهوما مركزيا في تمييز المقولات، وقد عرّفت صلاحيّة إشارة مقولة مّا (category cue validity) باعتبارها مجموع صلاحيات الإشارة لكلّ خاصيّة من خاصياتها. فمقولة مّا لها عدد كبير من السّمات المشتركة بين عناصرها، فلها أيضا صلاحيّة إشارة كبيرة جدّا مقارنة بمقولة لها عدد ضعيف من السّمات المشتركة. وتكون خاصيّة مّا لها صلاحيّة إشارة مرتفعة عندما تكون مشتركة بين عناصر المقولة، وتمييزيّة في آن، بمعنى أنّها تميّز عناصر تلك المقولة عن غيرها من المقولات. ولنتصوّر مثلا أنك رأيت كائنا حيّا بزعانف، فأنت تستطيع أن

[25] - J.Moeschler et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, p395.

[26] - عبد الله صولة، "أثر نظريّة الطّراز الأصليّة في دراسة المعنى"، ضمن حوليات الجامعة التونسيّة. 2001 العدد 45 ، ص ص266-267.

تؤكّد أنّه سمكة، فالزّعانف لها صلاحية إشارة مرتفعة بالنّسبة لمقولة السّمك وصلاحيّة إشارة ضعيفة بالنّسبة للمقولات الأخرى [27].

وللأجناس الأدبيّة بمختلف أنواعها سمات مخصوصة تمتلك صلاحيّة إشارة مرتفعة، بمعنى أنّها مشتركة بين أكبر عدد ممكن من عناصر الجنس، وتمييزيّة بمعنى أنّها تجعل ذلك الجنس مختلفا عن غيره. وإذا نظرنا إلى بعض سمات القصّة القصيرة وجدنا أنّ لها صلاحيّة إشارة مرتفعة. مثل "القصر" الذي يمتلك صلاحيّة إشارة كبيرة تميّز هذا الجنس، ذلك أنّه مشترك بين عدد كبير من القصص، وهو ما يميّز هذا الجنس عن غيره من الأجناس وخاصّة منها الرّواية. ولقائل أن يردّ هذا القول بإدّعاء أنّ القصر ليس من مميّزات القصّة القصيرة، ذلك أنّنا نجد قصص قصيرة "طويلة"[28]. و أنّنا كذلك يمكن أن نجد روايات قصيرة. فنقول أنّ ما قلته صحيح لكنّ القصر له صلاحيّة إشارة قويّة في القصّة القصيرة، وصلاحيّة إشارة ضعيفة في الرّواية، ذلك أنّ هذه الخاصيّة ليست القاسم المشترك الذي يمكن أن نجده بين عديد الرّوايات. والطّول يمتلك صلاحيّة إشارة قويّة في الرّواية وصلاحيّة إشارة ضعيفة في القصّة القصيرة، ذلك أنّ الطّول ليس سمة مشتركة بين أغلب عناصر الجنس. لذلك يبدو القصر خاصيّة لا يمكن إنكارها في القصّة القصيرة.

وكذا الأمر بالنّسبة لخاصّيات مثل الكثافة والإيجاز. ولذلك يعتبر مفهوم صلاحيّة الإشارة مفهوما ناجعا لتمييز الأجناس.

---

[27] - Lakoff, Women, fire, and dangerous things, p53.

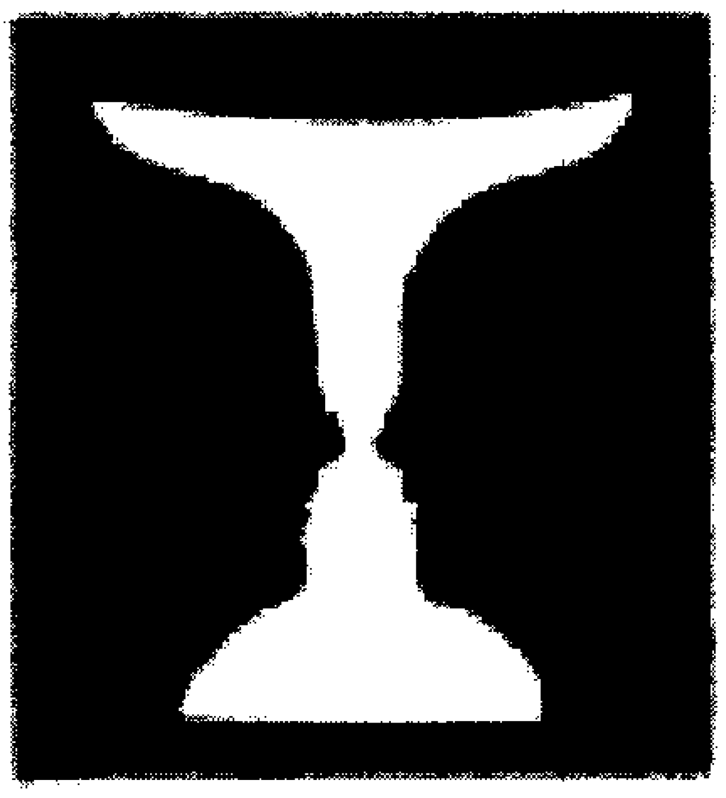
[28] - يمكن أن نذكر مثلا بعض ما يكتبه إبراهيم الكوني ومحمود بلعيد.

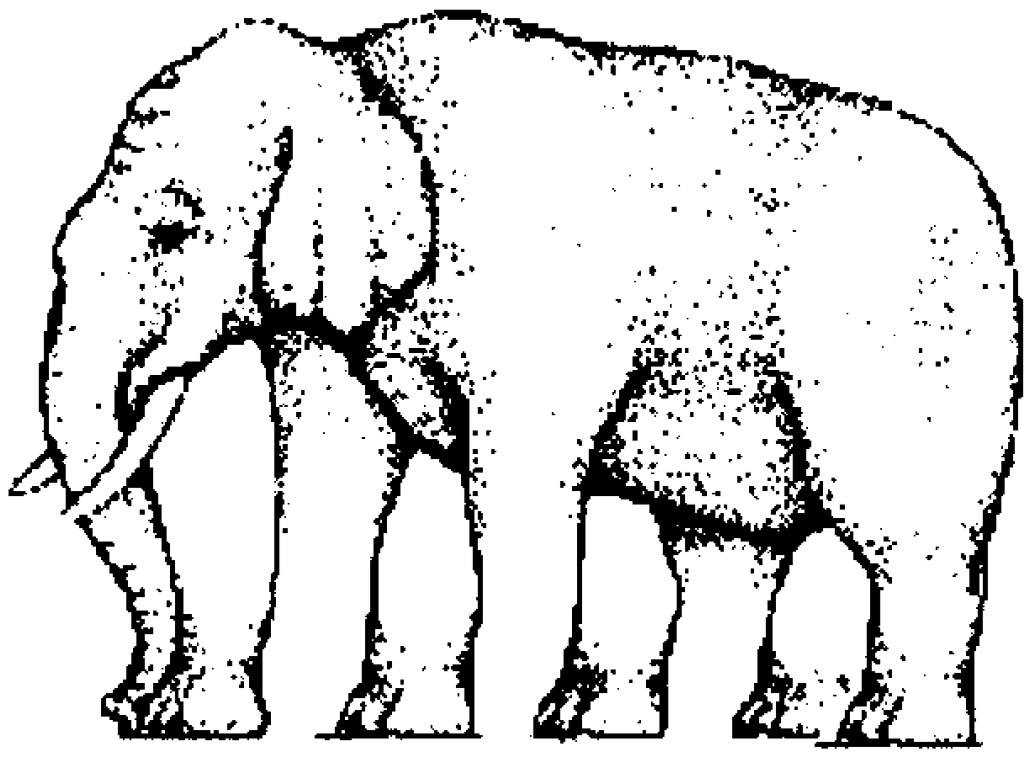
7- نسبيّة الفهم:

إنّ فهمنا للعالم لا يتمّ بصورة موضوعيّة عند العرفانيين، بل هو أمر نسبي ينطلق من النّظام التّصوري الذي يبتغي الفهم والمؤسّس على نظام ثقافيّ معيّن، لذلك يختلف الفهم باختلاف الثقافة واختلاف الأنظمة التّصوريّة المبنيّة على هذه الثّقافة. فالفهم إذن ليس مسألة موضوعيّة دقيقة وصارمة كما هو الأمر في النّظريّة الكلاسيكيّة، بل إنّ الأمر نسبيّ ويتعلّق بزاوية النّظر التي نقارب من خلالها شيئا مّا، "و بما أنّ الأبعاد الطّبيعيّة للمقولات تصدر عن تفاعلنا مع العالم، فإنّ الخصائص التي تقدّمها ليست خصائص للأشياء في ذاتها، وإنّما هي خصائص تفاعليّة قائمة على الجهاز الإدراكي للإنسان وتصوراته للوظائف...الخ".[29]

فالمسألة تتعلّق بتفاعلنا مع العالم و طريقة إدراكنا له، هذا الإدارك النّسبيّ بطبيعته، ومن الأمثلة المعروفة التي يتداولها العرفانيون مقولة الصّور الملتبسة أو الخداع البصري، فإذا تأمّلنا في الصّور التّالية مثلا فيمكن أن تكتشف في كلّ واحدة أكثر من صورة انطلاقا من زاوية النّظر التي ننظر من خلالها:

[29] - محمّد غاليم، التوليد الدّلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1987، ص،95.





فإذا ركّزنا على البياض في الصّورة الأولى بدت لنا مزهريّة، أمّا إذا نظرنا السّواد فيها فيبدو لنا وجهان متقابلان. أمّا الصّورة الثّانية فتُظهر من زاوية صورة امرأة عجوز ومن زاوية أخرى صورة شابة، أمّا صورة الفيل فتبدو صورة عاديّة من النّظرة الأولى، ولكن عندما نتساءل عن عدد أقدام هذا الفيل فالالتباس يقع بين أربعة وثمانية. "فالسؤال المتعلّق بماهية هذه الأشياء، يرتبط بما إذا كان بإمكاننا أن نراها بهذه الطّريقة أو تلك، وبالكيفيّة التي تتدخل بها أنساقنا المعرفيّة-الإدراكيّة في التكوين الخلاق لأحكامنا المقوليّة بصدد ما نراه."[30]

وعلى هذا الأساس يجب أن ننظر إلى الأجناس الأدبيّة، فنحن نحدّد

[30] - المرجع نفسه. ص 95.

انتماء أثر مّا إلى هذا الجنس أو ذاك انطلاقا من زاوية النّظر التي ننظر من خلالها إلى هذا الأثر، فالمسألة ليست مسألة حسم، كما هو في النّظريّة الكلاسيكيّة، ولكنّ المسألة تتعلّق بطبيعة إدراكنا وتفاعل مع هذا الأثر.

وفي ضوء ما رأينا نتبيّن أنّ عجز النّقد عن تعريف مخصوص للأقصوصة يرجع إلى بحثه عن حدّ أرسطيّ لها يكون جامعا لجميع عناصرها، وهو ما لا يتيسّر. و قد بدا لنا أنّ ما قدّمته نظريّة الطّراز، التي هي أساسا نظريّة في المَقْوَلة، من مفاهيم، يمكن أن يساعدنا على فهم المسألة الأجناسيّة. وفي إطار هذه الرّؤية نحاول معالجة بعض الإشكاليات المتعلّقة بمسألة الجنس.

– تداخل الأجناس:

إنّ الأجناس الأدبيّة في صيرورتها التّاريخيّة تتحوّل من تحقّقات طرازيّة أو شبه طرازيّة إلى تحقّقات تقع على حواف المقولة، وفي هذه التّخوم تلتقي الأجناس وتتداخل وتترابط في ما بينها، وعلى هذا تجري الأجناس في اعتقادنا وتجري القصّة القصيرة، التي تلتقي على التّخوم مع أجناس أخرى كالحكاية، والخرافة، والأسطورة، والخبر، والنّادرة، والمقامة، والرّواية، والشّعر... لذلك تلاقي هذه النّصوص الواقعة على الحواف مشكلة في التّجنيس. والواقع كما قلنا أنّ الأمر لا يقتضي الحسم بلا أو نعم بل إنّ المسألة نسبيّة وتدرّجيّة، ولا ضير أن ندخل من هذه المقولة إلى تلك فالحدود بين المقولات ضبابيّة كما أكدت روش ورفاقها. ولعلّ بعد هذه النّصوص عن التّحقّقات الطّرازيّة هو الذي دفع بالبعض إلى القول بموت الأجناس.

ترجع مقولة موت الأجناس إلى الكاتب الفرنسي فرديناد برونيتيير F.Brunetiere (1849- 1906) متأثرا بنظريّة التطوّر عند داروين خاصّة، فالأجناس الأدبيّة عنده تولد وتنمو وتتطوّر، ثمّ تموت مثلها مثل الكائن الحيّ، وبلغ هذا التّوجّه أوجه مع "بنديتو كروتشه" Beneditto Croce، الذي "بشّر بعصر جديد لأثر أدبيّ متمرّد على كلّ الحدود، متحرّر من كلّ قيد أجناسي، جسّمه، بعد ذلك "هنري ميشو" في ما أسماه "الأثر الكلّيّ"."[31] وتواتر هذا الفهم وتلقّفه نقّادنا العرب. واعتبروا على خطى برونتيير أنّ "الأجناس الأدبيّة نتاج بيئة معيّنة وجهاز حضاري خاص، وهي تموت عندما تفقد القدرة على التّعبير عنها"[32]. ونعتقد أنّ هذا الفهم في حاجة إلى إعادة نظر، فالأجناس في اعتقادنا لا تموت وإنّما تتحوّل، وإذا أردنا استعمال لفظ الموت فالذي يموت ليس الجنس بل التّحقّق الطّرازي لذلك الجنس، ولعلّ الذي دعا إلى القول بموت الجنس هو ابتعاد تحقّقات الجنس عن التّحقّق الطّرازي، حيث بدا من الصّعب تبيّن الخيط الرّابط بينها، ولعلّ هذا ما دعا عبد العزيز شبيل إلى القول: "أتساءل هل حان الزّمن لضرب من الدّراسة تحاول أن تنظّم هذا الشتات في سلك يجعلنا ندرك أنّ بسبب ظروف معيّنة أو متطلّبات معيّنة ظهر هذا الجنس إن كان جنسا ثمّ

[31]- عبد العزيز شبيل، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثري جدليّة الحضور و الغياب، دار محمّد علي الحامّي، و كليّة الآداب بسوسة. طبعة أولى. 2001. ص. 7.

[32]- رياض المرزوقي: "ملاحظات في موت المقامة"، ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم"، منشورات كليّة الآداب منوبة 1994، ص 242. و انظر أيضا، محمّد بن صالح: "في موت الأجناس"، بمجلّة "الحياة الثّقافيّة"، العدد78.

تطوّر فتحوّل إلى جنس أخر... "[33]. وإلى هذا يذهب كلود ليفي ستروس في دراسة الأسطورة، فالأساطير عنده تتحوّل ولا تموت، "والأسطورة مثلها مثل العلامة اللّغويّة تفقد أصالتها في رحلتها عبر التّاريخ. فهي تفقد بعض أسطوريماها وتكتسب أسطوريمات جديدة. وهكذا تتحوّل الأسطورة ويعاد تشكيلها حسب المجتمع الذي توجد فيه وتتحوّل إليه، بل إنّه يعاد خلقها من جديد. ومثال ذلك أسطورة تمّوز التي فقدت العديد من أسطوريماها واكتسبت أسطوريمات جديدة أثناء تحوّلها من الحضارة البابليّة إلى الحضارة اليونانيّة، والتي صارت تعرف باسم أدونيس. وقد يهيمن أسطوريم واحد داخل أسطورة فيساهم في إعطاء تشكيل جديد لها وقد يختلف هذا الأسطوريم المهيمن من شخص إلى آخر"[34]، "بل إنّ الأساطير قد تستحيل بعد فقداها طابع القداسة إلى مواضيع لا قدسيّة مثل الخرافات والقصص والحكايات العجيبة وما أشبه ذلك"[35]. وبذلك نقرّ مع تودوروف "بأنّ الأجناس تنحدر، بكلّ بساطة، من أجناس أخرى، وبأنّ جنسا جديدا مّا هو دائما حاصل تحويل واحد أو عدّة تحويلات لأجناس قديمة."[36]

لذلك فإنّ الأجناس في اعتقادنا تتحوّل، وفي تحوّلها قد تندغم في

---

[33]-عبد العزيز شبيل: ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم" ص321.

[34]- محمّد الصّالح البوعمراني: "تواشجات الأسطورة و اللّغة"، مجلّة الحياة الثّقافيّة، العدد133، ص9.

[35]- محمّد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، 1994 ج1، ص71، الهامش 36.

[36]- عن فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظريّة الأجناس: القصص، دار محمّد علي الحامّي، طبعة أولى 2001 ص.46.

أجناس تحتضنها، أو تحتضن بعض سماتها، أو تولد أجناس جديدة.

– نشوء الأجناس الجديدة:

نعتقد أنّ نشوء الأجناس الأدبيّة الجديدة يقع على تخوم المقولات نتيجة تفاعل التّحقّقات الأجناسيّة الأقلّ طرازيّة في ما بينها، ونتيجة بعد هذه التّحقّقات عن أصولها الطّرازيّة. ولكنّ نشوء الأجناس الجديدة يقتضي مبدأ التّراكم والاطّراد الذي يخوّل للناقد وسم هذا الجنس وضبط ملامحه، "ولمّا كانت النّصوص ظواهر أدبيّة حيّة فإنّ تكرار مجموعة من النّصوص تكرارا ممتدا في الزّمن المزمن، و مرتحلا في المكان الممكن وفق نسق معيّن يؤول –من باب التّصنيف– إلى اندراجها ضمن نمط يصطلح عليه اصطلاحا خاصا".[37]

ويبدو أنّ عدم نشوء أجناس جديدة بشكل مطّرد في العصر الحديث يرجع إلى هذا السّبب، ذلك أنّ الحداثة التي تقوم أساسا على تقويض الثّوابت، ورجّ السّائد والمألوف، في حركة تجدّد مستمر، وقفت دون تحقّق تراكم في نصوص معيّنة يسمح بتكوّنها كجنس أدبيّ. فعدم وجود التّراكم هو الذي يمنع النّصوص التي ولدت على التّخوم من أن تتحوّل إلى أجناس.

إنّ هذه الرّؤية التي قدّمناها للمسألة الأجناسيّة تجعل الحديث عن كتابة خارج الأجناس غير ذات أسس، وتجعل من دعوة موريس بلانشو[38]

---

[37]– شعبان بن بوبكر: "المثل جنسا أدبيا"، ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم"، ص،297.

[38]– موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السّلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2004.

إلى كتابة تتمرّد على الجنس، دعوة تتعارض مع نظام اشتغال الذّهن البشريّ نفسه المجبول على المَقْوَلة والتّصنيف. لذلك يمكن القول أنّ "الكتابة، إذن، أيّا كانت صفتها أو عصرها أو فلسفتها لا يمكن أن تمتنع عن التّجنيس حتّى وإن كانت خارج منظومة الأجناس المُمأسسة Institutionnalisés. بما في ذلك بعض اتّجاهات الكتابة الحديثة القائمة على مبدإ اختراق الجنس Transgénérique."[39]. و بهذا الأمر يقرّ باختين وتودوروف وروبرت ياوس الذي يقول: "كما أنّه لا يوجد تواصل باللّغة لا يمكن إرجاعه إلى معيار أواصطلاح عام اجتماعيّ أو مشروط بسياق، فكذلك لا يمكن أن نتصوّر أثرا أدبيا يمكن أن يتنزّل في ضرب من الفراغ الإخباري، ولا يكون مرهنا بوضعيّة خصوصيّة في الفهم، وفق هذا الاعتبار فإنّ كلّ أثر أدبيّ ينتمي إلى جنس ممّا يؤول إلى التأكيد بكل بساطة أنّ كلّ أثر يفترض أفق انتظار أي مجموعة من القواعد السّابقة الوجود توجّه فهم القارئ، (الجمهور) وتمكّنه من تقبّل تقويمي."[40]. وذلك رغم اختلاف الأسس النّظريّة التي ينطلق منها كلّ من باختين وتودوروف وياوس والعرفانيين.

وبعد تقديم هذه الرّؤية للمسألة الأجناسيّة عموما، ولجنس القصّة القصيرة تخصيصا، يمكن أن نتساءل عن مسار القصّة القصيرة التونسيّة والقصّة القصيرة العربيّة؟

نعتقد أنّ نظام التّحوّل الذي طرأ على القصّة القصيرة هو نفسه نظام

---

[39]- فرج بن رمضان، مرجع مذكور، ص.20.

[40]- نظريّة الأجناس، مؤلّف جماعي، ترجمة عبد العزيز شبيل، النّادي الأدبي الثّقافي بجدّة، 1994.ص، 55.

التّحوّل الذي يحكم كلّ الأجناس الأدبيّة. هذا التّحوّل محكوم بالانتقال من التّحقّقات الطّرازيّة أو شبه الطّرازيّة للجنس إلى التّحقّقات الأقلّ طرازيّة، تلك التي تقع على حواف المقولة. على أنّ هذا التّمشّي هو التّمشّي الغالب، فلا يمنع في زمن تسيطر فيه النّصوص الأقل طرازيّة من وجود نصوص طرازيّة أو شبه طرازيّة، بل أنّ هذا التّحوّل نجده عند الكاتب نفسه، وفي مدوّنة مخصوصة.

ولعلّ في تصنيف "تيارّي أوزوالد" Thierry Ozwald الأقصوصة إلى منبجسة Implosive و متفجّرة Explosive ، خير موضّح لتحوّل مسار هذا الجنس، فلا شكّ أنّ الأقاصيص المنبجسة هي أكثر طرازيّة من الأقاصيص المتفجّرة. فالقصّة تسير من الأكثر طرازيّة إلى الأقلّ طرازيّة. ولعلّ هذا ما وصّل إليه أحمد السّماوي في تأمّله للقصّة العربيّة، يقول: "فالأقصوصة العربيّة، أيّا كانت، لا تخرج عن إحدى هاتين الصّفتين، فهي، وإن ظلّت على مدى من الزّمن طويل منبجسة أي واقعيّة، رادت الانفجار في الثّلث الأخير من القرن العشرين، وبذلك أصبح التّمييز بين قسمي الأقصوصة هذين، ممّا تشترك فيه الأقصوصة العربيّة مع الأقاصيص العالميّة أيّا كان منبتها."[41].

ونجد في ما قدّمه إدوار الخرّاط من حديث عن تحوّل من القصّة التّقليديّة إلى الكتابة عبر النّوعيّة، أو "القصّة القصيدة"، خير داعم لهذا التّمشّي.

---

[41]- أحمد السّماوي، مرجع مذكور، ص194.

وكما أشرنا فإنّ هذا التّحوّل يمكن أن نجده في المجموعة القصصيّة الواحدة، وفي مجموع إنتاج الكاتب الواحد، وفي المشهد القصصيّ عامّة.

فلو أخذنا "سهرت منه اللّيالي" لعلي الدّوعاجي[42] أنموذجا، فإنّنا سنلاحظ تفاوتا في طرازيّة القصص المضمّنة في هذه المجموعة، فلا شكّ أنّ قصصا مثل "في شاطئ حمّام الأنف"، أو "الرّكن النّيّر"، هي قصص أكثر طرازيّة من أقصوصتي "الغرفة السّابعة" و"أم حوّاء". مع الملاحظ أنّ هاتين الأقصوصتين هما من آخر ما كتب علي الدّوعاجي. وكذلك الأمر بالنّسبة لمجموعة "النّخل يموت واقفا" لإبراهيم درغوثي[43]، فقصص مثل "رزق اللّه"، و"مبروكة" أكثر طرازيّة من قصّص "الكلاب" و"السّوس" و"حادث مرور".

وإذا نظرنا في التّجربة القصصيّة ليوسف إدريس فإنّ النّقّاد يتحدّثون عن مرحلتين حكمتا المسار الإبداعيّ لهذا الكاتب، المرحلة الأولى هيمن فيها "الإمعان في تسجيل الواقع و بنائه على شاكلة فهمنا له ولإمكان تغييره"، وهي المرحلة التي كانت فيها الكتابة القصصيّة أقرب إلى النّموذج الطّرازي، ويمكن أن نمثّل لها بقصص مثل "أرخص ليلي"، و"شغلانة"، و"الحالة الرّابعة"، و"المكنة". والمرحلة الثّانية وهي "مرحلة الغوص في كلّ ما لم يصل إليه الفهم بعد"، "فجلّ الجديد من قصصه القصيرة يبدأ بداية واقعيّة مألوفة جدّا ومبسّطة، حتّى إذا توغّلنا فيها هربت بنا إلى الغريب والعجيب هروبا

---

[42] – علي الدّوعاجي، سهرت منه اللّيالي، دار شوقي للنشر.1996.

[43] – إبراهيم درغوثي، التخل يموت واقفا، صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الثّانية، أفريل 2000.

مستلطفا".[44] وتمثّل هذه المرحلة قصص مثل "بيت من لحم"، و"الخدعة".

وفي الواقع فإنّ القصّة القصيرة التونسيّة بدأت تبتعد عن النّموذج الطّرازي منذ أواخر السّتينات، مع كتّاب مثل عزّ الدّين المدني[45]، ورضوان الكوني[46]، وأحمد ممّو[47]، وسمير العيّادي[48]، وغيرهم. و لكنّ هذا لا يمنع من القول بأنّ القصص الطّرازيّة والأقل طرازيّة تعايشت جنبا إلى جنب في نفس الفترات التّاريخيّة، وإن كان التغليب يكون دائما عبر الصيرورة الزّمنيّة للأقل طرازيّة منه للطرازيّ. وهذا التعايش يمكن أن نلحظه في المشهد القصصي في تونس الآن، فلا شكّ أن ما يكتبه عبد العزيز فاخت وعبّاس سليمان وعبد القادر بالحاج نصر وفتحي الصّيفي... هو أكثر طرازيّة ممّا يكتبه إبراهيم الدّرغوثي ومصطفى الكيلاني وفوزي الدّيناري ومحمّد سعد برغل وغيرهم.

ويبدو أنّ هذا التّحوّل هو الذي حكم المشهد القصصيّ التونسيّ والعربيّ والعالميّ عامّة، من الطّرازي إلى الأقل طرازيّة. ولئن كانت القصص الأكثر طرازيّة يمثّلها الأخوان تيمور، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس، في بدايتهما، وعلي الدّوعاجي ومحمّد العريبي، فإنّ التّحقّقات الأقلّ طرازيّة يمثّلها اليوم كتّاب مثل إدوار الخرّاط وزكريا تامر ومصطفى الكيلاني

---

[44]- حسين الواد: "من طلب الخلاص... إلى أوجاع الكوابيس"، تقديم لمختارات قصصيّة ليوسف إدريس، دار الجنوب للنشر.تونس، 1998، ص.19.

[45] - و مثال ذلك نذكر، خرافات، التي صدرت سنة1968. و من حكايات هذا الزّمان، مصدر مذكور.

[46] - رضوان الكوني، الكراسي المقلوبة، الشركة التونسيّة للتوزيع، 1973.

[47] - أحمد ممّو، لعبة مكعّبات الزّجاج، الشّركة التونسيّة للتوزيع،1974.

[48] - سمير العيّادي، زمن الزّخارف، الدّار العربيّة للكتاب،1976.

وإبراهيم درغوثي وفوزي الدّيناري.

إنّ ما تقدّمه الرّؤية الطّرازيّة من مبادئ، حاولنا أن نفهم بمقتضاها المسألة الأجناسيّة، يمكن أن تقدّم حلاّ ناجعا لإشكاليّة الأجناس الأدبيّة. فهذه الرّؤية تخدم النّاقد التّوّاق إلى التّحديد والتّصنيف، وتخدم المبدع السّاعي إلى الخروج والتّمرّد، فللمبدع حرّية الإبداع والخروج والتّجديد، ولكنّه مهما تناهي في المروق عن السّائد والمألوف لا يخرج عن الحدود الأجناسيّة التي هي في حدّ ذاتها ضبابيّة ونسبيّة.

المصادر والمراجع المعتمدة:

- بلانشو (موريس)، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السّلام بنعبد العالي. دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2004.

-بلعيد (محمود)، القطّ جوهر، الشركة التونسيّة لفنون الرّسم1991.

-بن بوبكر (شعبان): "المثل جنسا أدبيا"، ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم"، منشورات كليّة الآداب منوبة 1994.

-البوعمراني (محمّد الصّالح): "تواشجات الأسطورة و اللّغة"، مجلّة الحياة الثّقافيّة، العدد133.

-تيمور (محمود)، قال الرّاوي، المكتبة المصريّة، صيدا، بيروت. دون تاريخ.

-درغوثي (إبراهيم)، النّخل يموت واقفا، صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الثّانية، أفريل 2000.

-الدّوعاجي (علي)، سهرت منه اللّيالي، دار شوقي للنشر،1996.

-بن رمضان (فرج)، الأدب العربي القديم ونظريّة الأجناس: القصص، دار محمّد علي الحامّي، طبعة أولى، 2001.

-السّماوي (أحمد)، في نظريّة الأقصوصة، مطبعة التّسفير الفنّي

صفاقس، 2003.

-شبيل (عبد العزيز)، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثري جدليّة الحضور والغياب، دار محمّد علي الحامّي، وكليّة الآداب بسوسة، طبعة أولى 2001.

-بن صالح (محمّد): "في موت الأجناس"، مجلّة "الحياة الثّقافيّة"، العدد78.

-صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، الشّركة العالميّة للكتاب 1994.

-صولة (عبد اللّه): " أثر نظريّة الطّراز الأصليّة في دراسة المعنى"، ضمن حوليات الجامعة التونسيّة، 2001 العدد45 (259-284).

-عجينة (محمّد)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالتها، دار الفارابي، بيروت 1994.

-العيّادي (سمير)، زمن الزّخارف، الدّار العربيّة للكتاب،1976.

-غاليم (محمّد)، التوليد الدّلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1987.

-كامل (نادية): "الموباسانيّة في القصّة القصيرة"، فصول، مج2، ع4، يوليو- أغسطس- سبتمبر- 1981.

-الكوني (إبراهيم)، ديوان النّثر البرّي، دار التنوير للطباعة و النشر وتاسيلي للنشر و الإعلام. طبعة أولى 1991.

- الكوني (رضوان)، الكراسي المقلوبة، الشركة التونسيّة للتوزيع، 1973.

-الكيلاني (مصطفى)، من أحاديث المقصّ، الدّار التونسيّة للنشر،ـــالطبعة الثانية، مارس1986.

-لويز براث (ماري): "القصّة القصيرة: الطّور و القصر". ترجمة محمود عيّاد. فصول مج2. ع4 يوليو-أغسطس-سبتمبر 1982.

-المدني (عزّ الدين)، من حكايات هذا الزّمان، دار الجنوب للنشر، تونس، 1982.

-المرزوقي (رياض): "ملاحظات في موت المقامة" ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم"منشورات كليّة الآداب منوبة 1994.

-مفتاح (محمّد)، "التّصنصة أو النّصّ المركّب"، مجلّة، الآداب، العدد4/3، آذار (مارس)، نيسان(أبريل). 1998.

- ممّو (أحمد) ، لعبة مكعّبات الزّجاج، الشّركة التونسيّة للتوزيع،1974.

-الواد (حسين): "من طلب الخلاص... إلى أوجاع الكوابيس"، تقديم لمختارات قصصيّة ليوسف إدريس، دار الجنوب للنشر.نونس، 1998،

- G.Kleiber, La Sémantique du prototype: catégories et sens lexical, P.U.F 1990.

- G. Lakoff, Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind, the University of Chicago Press1987.

- J.Moeschler et A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Editions du Seuil 1994.

- John R. Taylor, Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory, OXFORD University Press1995.

تلقي القدماء لاستعارات المتنبّي

(قراءة عرفانيّة)

أثار القدماء من النّقّاد والبلاغيين والشّرّاح، في تعاملهم مع استعارات المتنبّي، قضيّتين أساسيتين، أولاهما تتعلّق بالغموض في الاستعارة، وثانيتهما تتعلّق بالسّرقة الشّعريّة. ومثلما يمكن ملاحظته فكلتا المسألتين تتعلّق بالمعنى، سواء كان ذلك في كيفيّة إخراجه، وتجاوزه حدود المألوف والمعتاد، وخروجه على سنّن العرب وطرائقهم في تصريف الكلام، أو في تداوله بين الشّعراء، وتعاورهم عليه، واستفادة بعضهم من بعض فيه. وسنحاول في هذا البحث النّظر في تلقّي القدماء لهاتين القضيّتين وتفسير ما تطرحانه من مسائل من زاوية نظر عرفانيّة(cognitive). لذلك سنبدأ هذا المقال بتعريف موجز للاستعارة عند العرفانيين لنفهم في ضوئه نظرة النّقّاد العرب القدامى إلى هاتين المسألتين في شعر المتنبّي.

لقد أضحى بديهيا لدى العرفانيين من اللّسانيين وعلماء الدّلالة أنّ الاستعارة لا تنحصر في المجال اللّغويّ، وهي ليست مجرّد عدول عن مستوى الكلام العاديّ أوانحراف يمكن أن نستغني عنه دون جهد كبير، بل هي تخترق ممارساتنا الحياتيّة اليوميّة في مختلف تجلّياتها، وتؤسّس بنية تفكيرنا،

وتحكم نسقنا التّصوّريّ. لقد أضحت الاستعارة آلية تستعمل بشكل عاديّ وبطريقة لا شعوريّة، وبقليل من الجهد يمكن بيانها واكتشافها، إنّها موجودة في كلّ مكان وهي في متناول كلّ النّاس، حتّى الأطفال، فهم يستعملون الاستعارة بشكل يوميّ وعاديّ ومألوف. لقد بات معروفا أنّ الاستعارة تشكّل جزءا كبيرا من حياتنا اليوميّة، ومن لغتنا المستعملة، حتّى أنّه لا يمكننا تعويضها. فنحن نستعمل الاستعارة كي نفهم ذواتنا وعالمنا، الأمر الذي يجعلنا لا نستطيع الاستغناء عنها، فهي إذن آليّة ضروريّة ليس فقط لخيالنا بل أيضا لفكرنا.[1]

وتبعا لذلك، فإذا كنا جميعا نستعمل الاستعارات، بل وحتّى الأطفال والنّاس البسطاء يستعملون الاستعارات، وإذا كانت الاستعارة تؤسّس نظام تفكيرنا وتُبنين نظام تصوّراتنا، فما الذي يميّز استعمال الشّاعر لها عن غيره؟

إنّ ما يستعمله النّاس من استعارات تُعتبر استعارات مستهلكة ومشتركة ومتداولة(Commonplace) ، حتّى أنّنا لا نتفطن إلى وجودها في بعض الأحيان، فهي جارية في اللّغة، منسابة في تفكيرنا. هذه الاستعارات المتداولة والمشتركة بين عدد كبير من الثّقافات، هي الاستعارات التي تحكم بنية تفكيرنا وتؤسّس لغتنا العاديّة وهي ما يُطلق عليه العرفانيون اسم الاستعارات القاعديّة أو الاستعارات التّصوّريّة. وتقوم هذه الاستعارات على فهم ميدان تصوّري مّا (Conceptual domain) عن طريق ميدان تصوّري

[1] - G.Lakoff and M.Turner, More than Cool Reason. A Field Guid to poetic Metaphor, the University of Chicago Press, Chicago and London. 1988, preface.

آخر. فنحن نفهم الحبّ عن طريق النّار، والعلم عن طريق النّور، والجدال عن طريق الحرب...إلخ[1]

إنّ الاستعارات التّصوّريّة التي هي ملك مشاع بين النّاس جميعا هي المعين الأساسي للاستعارات الشّعريّة. فالاستعارات الشّعريّة ليست غير توسيع وإعادة تشكيل وتركيب لهذه الاستعارات القاعديّة التي يستعملها النّاس. لذلك تبقى الاستعارة الشّعريّة مشدودة بذلك الحبل السّري الذي يشدّها إلى الاستعارة القاعديّة التّصوّريّة. ويجعلها قابلة للفهم. وقد حدّد كلّ من لايكوف وتيرنر وسلطان الآليات التي يستعملها الشّاعر من أجل إنتاج لغة استعاريّة جديدة لا تواضعيّة انطلاقا من المعين الاستعاري المتواضع عليه، وضبطوها في الآليات الأربع التّالية: التّوسّع Extending، والإفاضة Elaboration، والمساءلة Questioning، والمُراكبة Combining. ويفرّق لايكوف وتيرنر بين التّصوّرات الاستعاريّة القاعديّة التي تُعتبر استعارات إدراكيّة (عرفانيّة)، كامنة في بنية الذّهن، وبين الاستعارات اللّسانيّة التي هي تعبير مخصوص عن هذه التّصوّرات الاستعاريّة القاعديّة. فالمفاهيم الاستعاريّة القاعديّة هي مفاهيم عامّة ومشتركة ومتداولة ولكن الشّاعر يجعل منها تعابير ذاتيّة مخصوصة. فالصّور الشّعريّة هي تعابير استعاريّة متفرّدة و ذاتيّة للمفاهيم الاستعاريّة القاعديّة.

إنّ التّصوّرات الاستعاريّة القاعديّة تنتمي إلى العدّة المفاهيميّة المشتركة التي توجد لدى أفراد الثّقافة الواحدة، والتي أضحت من قبيل الاستعمالات

---

[1] - Z. Kovecse, METAPHOR, A Practical Introduction, OXFORD University Press. 2002, p4.

الآليّة اللاّواعية، والمنتشرة بصورة كبيرة جدا في اللّغة. وتكمن قدرة الشّاعر في توسيع هذه الاستعارات القاعديّة وإعادة تشكيلها والمُراكبة بينها، ممّا يجعل عمله عملا متفرّدا وذاتيا وإن كان يرتبط بحبل سرّيّ قد يطول أو يقصر يشدّه إلى الاستعارات التّصورّيّة.

1- الاستعارة والغموض:

إنّ البحث في تلقّي القدماء من االبلاغيين والنّقّاد والشّرّاح لاستعارات أبي الطّيب المتنبّي، هو بحث في "الأنموذج البياني القديم وخصائص صناعة المعنى فيه".[1] فموقفهم من استعارات المتنبّي لا يخرج بشكل من الأشكال عن مواقفهم الكليّة من المعنى فيالشّعر، ومن قضايا المبالغة والغموض والغلو والتّعقيد والإحالة.

ويبدو أنّ الجدل حول استعارات المتنبّي أثار هذه القضايا وزادها حدّة، فانقسم المتكلّمون في شعره إلى شيعة وخوارج، فمنهم المُحسّن المبرِّر ومنهم المقبِّح المهجِّن، "فبينما ذهب أعداؤه إلى التّشنيع عليه كلّما اعترضهم في شعره بيت غامض أو مُلغز غلق، مذكّرين بأنّ أحسن الشّعر ما سبقت معانيه ألفاظه إلى القلوب، ذهب أنصاره إلى تشقيق الأبيات عن دلالات جيّدة تعتذر للشاعر عمّا ركبه فيها من صيغ ملتوية. ولقد دأب أعداؤه على أن يكونوا في التّعامل مع هذه الأبيات إلى التعلّق بظواهر ألفاظها أقرب في

1- شكري المبخوت، جماليّة الألفة (النّصّ ومتقبّله في التراث النّقدي)، بيت الحكمة، قرطاج،1993، ص74.

حين كان أنصاره يأخذون فيها بالتّأويل». [1]

لذلك فنظر القدامى إلى الاستعارة قبولا ورفضا هو نظر في تصنيف المعاني وتراتبيتها عندهم، وإن كان هذا التّصنيف لا يبدو منسجما في المدوّنة النقديّة القديمة، بل وحتّى عند النّاقد الواحد نفسه. وحتّى في الجهاز الإصطلاحي نفسه نجد تداخلا كبيرا، فهم يستعملون مصطلحات مثل المبالغة والغلو والإفراط والإحالة "مترادفة حينا وعنوا بها "التّجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه" ومختلفة حينا آخر ليقيموا بينها الفروق التي تسمح بقبول بعضها وردّ بعضها الآخر.". [2]

ولعلّ مردّ هذا إلى طبيعة المعنى نفسه العصيّ عن الحصر والتّحديد والتّصنيف، وهو ما تفطّن إليه ابن سنان الخفاجي في قوله: "أمّا حصر المعاني بقوانيين تستوعب أقسامها وفنونها فعسير متعب لا يليق بهذا الباب تكلّفه لأنّه ثمرة علم المنطق». [3]

فقد وجدنا مثلا ابن رشيق يضبط للمبالغة أنواعا عدّة، منها التّقصّي وترادف الصّفات والإيغال والغلو والإحالة. ولعلّ أكثر النّقّاد وضوحا في تصنيف المعاني وتحديد درجاتها ورتبها هو حازم القرطاجنّي الذي صنّف المعاني إلى أربعة أصناف تقع بين حدّي الصّدق والكذب، «وهذا الرّسم

---

[1]- حسين الواد، المتنبّي والتّجربة الجماليّة عند العرب، تونس، بيروت، دار سحنون، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النّشر، ط1، 1991، ص282.

[2]- المرجع نفسه، ص 246.

[3]- ابن سنان الخفاجي.1982.ص234

المتدرّج من المطابقة إلى انعدامها يبرز مراتب الكمال في المعنى كما تصوّره القرطاجنّي:

المعنى

1- الواجب
- متناه في الحال التي هو عليها.
- وسط بين المتناهي والقاصر.
- قاصر في الحال التي هو عليها.

2- الممكن
- متناه في الحال التي هو عليها.
- قاصر في الحال التي هو عليها.

3- الممتنع.

4- المحال."[1]

هذا وإن تراتبت المعاني بين حدّين أوّلهما الواجب وثانيهما المحال، فإنّ ما نلاحظه أنّ الحدّ الأوّل وإن كان ثابتا يمكن الاتّفاق عليه لتعلّقه بالدّلالة الحقيقيّة أوالحرفيّة، فإنّ الثّاني متحرّك، فما يعتبره هذا النّاقد محالا يجد له الآخر مخرجا يبعد به عن الاستحالة.

لذلك يمكن أن نخرج من التّراث النّقدي بموقفين نظريين من قضيّة المبالغة حدّدهما القاضي الجرجاني في وساطته: «فأمّا الإفراط فمذهب عام في المحدثين وموجود كثيرا في الأوائل، والنّاس فيه مختلفون، فمستحسن قابل، ومستقبح رادّ، وله رسوم متى وقف الشّاعر عندها، و لم يتجاوز الوصف حدّها جمع بين القصد والاستيفاء وسلم من النّقص والاعتداء، فإذا تجاوزها

[1]- شكري المبخوت: "المعنى المحال في الشّعر"، ضمن كتاب، صناعة المعنى وتأويل النّصّ، منشورات كليّة الآداب منوبة. 1992، ص ص80-81.

اتّسعت له الغاية وأدّته الحال إلى الإحالة، وإنّما الإحالة نتيجة الإفراط، وشعبة من الإغراق والباب واحد، ولكن له درج ومراتب».[1]

أمّا المدافعون عن المبالغة والغلو، فمنهم قدامة بن جعفر الذي يقول: "إنّ الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشّعر والشّعراء قديما، وقد بلغني عن بعضهم أنّه قال: أحسن الشّعر أكذبه، كما يرى فلاسفة اليونانيين على مذهب لغتهم.".[2]

وهذا ابن فورّجة يرى أنّ المبالغة جوهر الشّعر وأنّ الذي يرفضها «لا معرفة له بطرق المعاني إذ كاد الشّعر أن يتمنّى المُحال.».[3]

أمّا أنصار المذهب الثّاني الرّافض للغلو، المناصر للحقيقة، فمنهم المبرّد الذي يرى "أنّ أحسن الشّعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه وأحسن منه ما أصاب الحقيقة فيه".[4]

وإلى هذا الرّأي يميل ابن رشيق القيرواني: "...ومن النّاس من يرى أنّ فضيلة الشّاعر إنّما هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلو، ولا أرى ذلك إلاّ

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، دار إحياء الكتب العربيّة، طبعة أولى 1945، ص433.

[2]- قدامة ابن جعفر، نقد الشّعر، مكتبة الخانجي .القاهرة. 1978، ص 26.

[3]- ابن فورّجة، الفتح على أبي الفتح، منشورات وزارة الإعلام بغداد، 1974، ص156.

[4]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، دار الجيل بيروت، ط5، 1981، ج2 ص 61.

محالا لمخالفته الحقيقة، وخروجه عن الواجب المتعارف، وقد قال الحذّاق خير الكلام الحقائق، فإن لم يكن فما قارها وناسبها.".[1]

وهو يرى أنّ الاستعارات والتّشابيه ما هي إلاّ أساليب يتوسّل بها الشّاعر إلى الإبانة والإفصاح، يقول: «وقد رأيناهم احتالوا للكلام حتّى قرّبوه من فهم السّامع بالاستعارات والمجازات التي استعملوها ".[2]

وإنّ عدّل ابن رشيق من هذا الموقف في بعض الأحيان فلم ينكر المبالغة على الجملة، بل رفض منها ما أغرق في الغلو، يقول: "ولو بطلت المبالغة كلّها وعيبت لبطل التّشبيه وعيبت الاستعارة".[3]

ولكن يُمكن أن نخرج بموقف ثالث من قضيّة المبالغة والغلو، ونعتبره موقفا وسطيا. ويتبنّى هذا الموقف الجُرجانيان، عبد القاهر وأبو الحسن. فكيف نظر كلّ منهما إلى هذه القضيّة ؟

*** موقف عبد القاهر الجرجاني من المبالغة:**

يتبنّى عبد القاهر الجرجاني من المبالغة موقفا وسطيا، فهو وإن بدا في أحيان كثيرة مدافعا عن الغلو والإغراق، مبيّنا فضائلهما، وتأثيرهما على السّامع: «ومن المركوز في الطّبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطّلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النّفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكلّ

1- نفسه، ص60.

2- نفسه، 53.

3- نفسه، ص55.

ما لطف موقعه ببرد الماء على الظّمأ.»[1]، وقد أكّد في غير موضع أهميّة الجهد الذي يبذل لنيل المعاني الشّريفة اللّطيفة، وهذا لا يتحقّق إذا كان المعنى غفلا ساذجا: "فإنّك تعلم على كلّ حال أنّ هذا الضرب من المعنى كالجوهر في الصّدف، لا يبرز لك إلاّ أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتّى تستأذن عليه، ثمّ ما كلّ فكر يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كلّ أحد يفلح في شقّ الصّدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كلّ من دنا من أبواب الملوك فتحت له.".[2]

وقد ضبط لذلك حدودا، وقيّده بشروط، متى وقع تجاوزها بطل المعنى، وخرجنا إلى الإحالة التي تفسد الكلام وتبطل الفائدة. يقول: «واعلم أنّي لست أقول لك أنّك متى ألّفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد، وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس، وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، وتجد الملاءمة والتّأليف السّويّ بينهما مذهبا وإليه سبيلا. وحتّى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك، من حيث العقل والحدس، في وضوح اختلافهما من حيث العين والحسّ، فأمّا أن تستكره الوصف وتروم أن تصوّره حيث لا يتصوّر فلا.».[3]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دون تاريخ، ص118.

[2]- نفسه، ص ص 119-120.

[3]- نفسه، ص 130.

فالمقصود بالمبالغة عنده هو شرف المعنى وحسنه، لا التّعقيد والإغماض في حدّ ذاته، «هذا وإنّما يزيد الطّلب فرحا بالمعنى، وأنسا به، وسرورا بالوقوف عليه، وإذا كان لذلك أهلا، فأمّا إذا كنت معه كالغائص في البحر يحتمل المشقّة العظيمة، ويخاطر بالرّوح، ثمّ يخرج بالخرز، فالأمر بالضّد ممّا بدأت به. ولذلك كان أحقّ أصناف التّعقيد بالذّمّ ما يتعبك ثمّ لا يجدي عليك، ويؤرقك ثمّ لا يروق لك.".[1]

ولكن يجب أن نشير إلى أنّ قبول الجرجاني للمبالغة، وتثمينه لها، يأتي في سياق حديثه عن التّشبيه، فهو يحبّذ منه ما تباعد طرفاه، واستطاع «أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة".[2] فهذا الاختلاف والاتّفاق في آن هو ما يبعث الطرب ويفتن النّفس: "...ولم يكن إعجاب هذا التّشبيه لك وإيناسه إيّاك لأنّ الشّيئين مختلفان في الجنس أشدّ الاختلاف فقط، بل لأن حصل بإزاء الاختلاف اتّفاق كأحسن ما يكون وأتمّه، فبمجموع الأمرين ـــ شدّة ائتلاف في شدّة اختلاف ـــ حلا وحسن، وراق وفتن.".[3]

والنّكتة في ذلك أنّ هذا الشّبه يأتيك بالغريب غير المألوف، والخارج عن عادة النّاس في تصريف الكلام وتشقيقه، ولا يدرك ببديهة النّظر، ولا يُنال إلاّ بعد تفكّر وتدبّر وإعمال الخاطر وتحريك الذّاكرة، «والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشّبه المقصود من الشيء ممّا لا يترع إليه الخاطر،

---

[1]- نفسه، ص120.
[2]- نفسه، ص132.
[3]- نفسه، ص132.

ولا يقع في الوهم عند بديهة النّظر إلى نظيره الذي يشبّه به بعد تثبّت وتذكّر وفكر للنفس في الصّور التي تعرفها وتحريك الوهم واستعراض ذلك واستحضار ما غاب منه.".[1]

ولكنّ موقف الجرجاني يتحوّل عند حديثه عن الاستعارة، فتخفت نصرته للمبالغة والغلو، يقول مميّزا بين ما يجب في التّشبيه وما يجب في الاستعارة: "...وهكذا يتدرّج الحكم فيه حتّى كلّما كان مكان الشّبه بين الشّيئين أخفى وأغمض وأبعد من العرف كان الإتيان بكلمة التّشبيه أبين وأحسن وأكثر في الاستعمال.".[2]

إذ يُشترط في الاستعارة العرف الجاري بين النّاس، والمتداول المشهور بينهم، لذلك فسبيل الاستعارة غير سبيل التّشبيه، فـ"بين القسمين تباعدا شديدا، أعني بين قولك: زيد أسد، وقولك: رأيت أسدا. وهو ما قدّمته لك من أنّك تجد الشيء يصلح في نحو: زيد أسد، حيث يُذكر المشبّه باسمه أوّلا ثمّ يجري اسم المشبّه به عليه ولا يصلح في القسم الآخر الذي لا يذكر فيه المشبّه أصلا وتطرحه.".[3]

ويذكر الجرجاني تشبيها مبتكرا لأبي تمّام لا يجوز قلبه إلى استعارة وإلاّ بطل المعنى وانعدم الفهم، ويشبه فيه المطل بالدّخان والصّنيعة بالنّار في قوله:

وكأنّ المطل في بدء وعود   دخانا للصنيعة وهي نار.

[1]- نفسه، ص135.
[2]- نفسه، ص290.
[3]- نفسه، ص290.

وإنّما يصحّ إسقاط التّشبيه والاقتصار على المشبّه به عندما يكون أمره جاريا بين النّاس، معروفا، متداولا، مثل تشبيه العلم بالنّور والمرأة بالظّبية أو الشّمس، فإنّه يمكن الاستغناء عن المشبّه والمحافظة على المشبّه به، وقلب التّشبيه استعارة، "وقد تقرّر في العرف الشّبه بين النّور والعلم وظهر واشتهر، كما تقرّر الشّبه بين المرأة والظّبية، وبينها وبين الشّمس. و لم يتقرّر في العرف شبه بين الصّنيعة والنّار، وإنّما هو شيء يضعه الآن أبو تمّام، ويتمحّله ويعمل في تصويره، فلا بدّ له من ذكر المشبّه والمشبّه به جميعا، حتّى يعقل عندما يريده، ويبين الغرض الذي يقصده، وإلاّ كان بمنزلة من يريد إعلام السّامع أنّ عنده رجلا هو مثل زيد في العلم مثلا، فيقول له "عندي زيد"، ويسومه أن يعقل من كلامه أنّه أراد أن يقول عندي رجل مثل زيد أو غيره من المعاني، وذلك تكليف علم الغيب.". [1]

ولعلّ موقف الجرجاني من التّشبيه والاستعارة يرجّع موقفا نقديا مشتركا بين النّقّاد والبلاغيين القدماء، الذين استحسنوا التّشبيه البعيد، الذي يأتي فيه الشّاعر بالنّادر الغريب، ويجمع فيه بين المختلفات المتباينات، وفضّلوا الاستعارة قريبة المأخذ، التي يُشاكل فيها المُستعار منه المُستعار له، ولا تتجاوز حدود العقل والصّواب وإلاّ عُدّت من الشنيع الفاسد، وهذا ما تفطّن إليه جابر عصفور في قوله: "وفي التّقييم النّقدي كان أكثر البلاغيين يتعاملون مع التّشبيه من خلال نظرة أكثر تعاطفا من تعاملهم مع الاستعارة. والسّبب معروف، فالتّشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء، وهو مهما أبعد وأغرب، أو حاول الشّاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنّادر الغريب

[1]- نفسه، ص290.

ـــ يظلّ محكوما بالأداة، ويتجاوز المشبّه مع المشبّه به، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود، ويبقيان على صفتي الوضوح والتّمايز الأثيرتين. ومن ثمّ كان يُكتفى في تقييم الاستعارة ـــ في أحيان كثيرة ـــ بالمقاربة، ويطلب من التّشبيه النّدرة والغرابة والاستطراف، ويُقال: "أقسام الشّعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة".[1]

وإذا أردنا أن نجمل موقف عبد القاهر من الغلو، قلنا أنّه يحبّذه في التّشبيه، ويمتدحه ويعلي من شأنه، لأنّه يزيد المعنى شرفا، ويبعث في السّامع طربا، ولكنّه يقيّده بقيود، ويحدّه بضوابط، حتّى لا يبلغ حدود المحال وحتّى لا يكون المعنى خسيسا وجهد الوصول إليه كبيرا. ولكنّ عبد القاهر يرفض الغلو في الاستعارة ويربطها بالعادة والعرف، وما جرى عليه كلام النّاس وما ألفوه في استعمالاتهم.

*** موقف القاضي الجرجاني من المبالغة:**

يعتبر القاضي الجرجاني الغموض من خصائص الشّعر التي لا يمكن أن يعرى عنها، وهو جوهره الذي به يتميّز، يقول: "وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلاّ ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلاّ كغيرها من الشّعر، ولم تُفرد فيها الكتب المصنّفة، وتُشغل باستخراجها الأفكار الفارغة".[2]

---

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشّعر، بيروت 1983، ص ص198-199.

[2]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص431.

ولكن أبا الحسن لا يقبل الغلو على نحو مطلق، فقد رفض منه ما أفسد اللّغة وخرج عن حدود المعقول، وبلغ الإحالة، يقول: «وهذه أمور متى حملت على التّحقيق وطُلب فيها محض التّقويم، أُخرجت عن طريقة الشّعر، ومتى أُتبع فيها الرّخص وأجريت على المسامحة، أدّت إلى فساد اللّغة واختلاط الكلام. وإنّما القصد فيها التّوسّط والاجتزاء بما قرب وعُرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح". [1]

وهكذا يتبنّى أبو الحسن موقفا وسطيا في القضيّة، وإن كان مفهوم الوسطيّة، كما سنرى، مفهوما رجراجا وغير بيّن، لأنّه يقع بين حدّين غير ثابتين. ولكن رغم ذلك يبقى القاضي الجرجاني في اعتقادنا من أكثر النّقّاد انسجاما بين موقفه النّظري وممارسته التّطبيقيّة، هذا الانسجام الذي لم يتحقّق عند العديد من النّقاد والبلاغيين القدامى.

إنّ المتأمّل في تعامل القدامى مع قضيّة المبالغة يلحظ بوضوح أنّها ترجيع لموقفهم من مقولتيّ الصّدق والكذب في الشّعر، فأنصار المذهب الأوّل ذهبوا إلى أنّ "أحسن الشّعر أصدقه"، في حين تبنّى أنصار المذهب الثّاني مقولة "أعذب الشّعر أكذبه". و"يبدو أنّ الغلو في الشّعر قد طرح على القدماء قضيّة شائكة فلم يهتدوا إلى علاجها بأكثر من الانتصار إلى أنّ «أعذب الشّعر أكذبه» أو"أحسن الشّعر أصدقه". وظلّ النّقّاد منهم ينضمّون إلى هذا الموقف أو ذاك انضماما لا يضيف كثيرا إلى مدعّمات كلا الموقفين". [2]

---

[1]- نفسه، ص446.

[2]- حسين الواد، مرجع مذكور، ص ص247-248.

إذ يبدو أنّ هذا المعيار الأخلاقي هو الذي تحكّم إلى حدّ مّا في نقد العرب القدماء للشّعر. يقول ابن سنان الخفاجي: "... وأمّا المبالغة في المعنى والغلو فإنّ النّاس مختلفون في حمد الغلو وذمّه. فمنهم من يختاره ويقول أحسن الشعر أكذبه (...) ومنهم من يكره الغلو والمبالغة التي تخرج إلى الإحالة ويختار ما قارب الحقيقة ودانى الصّحّة.".[1]

ولعلّ أهمّ من تصدّى لهذه المقولة وحاول إخراجها من بعدها الأخلاقي وردّها إلى صناعة الشّعر هو عبد القاهر الجرجاني، الذي فسّر مقولة "خير الشّعر أصدقه"، بقوله: "فقد يجوز أن يُراد به أنّ خير الشّعر ما دلّ على حكمة يقبلها العقل، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروّض جماح الهوى، وتبعث على التّقوى، وتبيّن موضع القبح والحسن في الأفعال، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال.".[2]

وأرجع القول بالكذب في الشّعر إلى اعتبارهم "أنّ الصّنعة إنّما يُمدّ باعها وينشر شعاعها، ويتّسع ميدانها، وتتفرّع أفنانها، حيث يعتمد الاتّساع والتّخييل ويدّعى الحقيقة في ما أصله التّقريب والتّمثيل، وحيث يقصد التّلطّف والتأويل ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق.".[3]

كما ارتبطت قضيّة الغلو عندهم بمفهوميْ البيان والبلاغة اللّذين يتأسّس عليهما الفهم والإفهام القائمان بدورهما على المألوف والمعتاد، والواضح القريب المأخذ، حتّى أنّه يمكن القول مع المبخوت أنّ "الانشداد

[1] - الخفاجي، مرجع مذكور، ص271.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، الأسرار، ص236.
[3] - نفسه، ص 237.

إلى الوظيفة الإفهاميّة يمثّل سمة عامّة بُني عليها ما يمكن أن يُسمّى تجوّزا "النّظريّة البيانيّة العربيّة"، وكان الجاحظ أبرز المساهمين في تثبيت أصولها وتقعيد قواعدها".[1] وقد قال الجاحظ مبيّنا أهميّة المعنى الواضح البيّن: "وكلّما كانت الدّلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبْيَن وأنور، كان أنفع وأنجع. والدّلالة الظّاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت اللّه عزّ وجلّ يمدحه، ويدعو إليه ويحثّ عليه، وبذلك نطق القرآن وتفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم.".[2]

لذلك ارتبط عندهم البيان بالصدق والابتعاد عن التّغميض والمبالغة والغلو، يقول ابن رشيق: "المبالغة ربّما أحالت المعنى، ولبّسته على السّامع، فليس لذلك من أحسن الكلام ولا أفخره، لأنّها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد وما قابله، لأنّه ينبغي أن يكون من أهمّ أغراض الشّعر والمتكلّم الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى على السّامع، فإنّ العرب إنّما فضّلت بالبيان والفصاحة".[3]

لهذا، كثيرا ما قيس الشّعر عند القدماء على ممكنات الوجود ومعقولاته ورُدّ أوقُبل على ذلك الأساس، يقول حسين الواد: "فمن القدماء من كان إذا واجه بيتا وفيه مبالغة أو إفراط أو غلو، عمد إلى معناه فقاسه على ممكنات الوجود ومعقولاته فقبله متى انسجم معها، وردّه على صاحبه

---

[1]- شكري المبخوت، جماليّة الألفة (النّصّ ومتقبّله في التراث النّقدي)، بيت الحكمة، قرطاج، 1993، ص ص 16-17.

[2]- الجاحظ، البيان و التّبيين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان1998، مج 1 ج1، ص60.

[3]- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص53.

متى تجاوز الواقع أو نافره وحكم عليه بالإحالة والكذب واعتبر ذلك مغمزا نال به من شاعريته. ولكن منهم من كان يستجيد المبالغة والغلو والإفراط وينظر إلى ذلك نظرة تحتفل أيّما احتفال بخصوصيّة الدّلالة المعنويّة في الشّعر ويذهب إلى أنّها ليست ممّا يقاس بالمنطق أو على ما يشاهد ويجرّب من شؤون الحياة والوجود.".[1]

إنّ هذه الخلفيّة النّظريّة بكلّ تعقيداتها هي التي حكمت نظرة القدماء إلى استعارات المتنبّي، ولكنّ تعاملهم معها لم يكن متجانسا، لعدم تجانس هذه المقاييس ذاتها، ولتداخل الذّاتي والموضوعي في رؤية كلّ ناقد أو شارح، ولكنّنا يمكن أن نضبط توجّهات عامّة حكمت رؤيتهم لاستعارات المتنبّي الغامضة.

– التّقييم على أساس دينيّ:

كثيرا ما ردّ نقّاد المتنبّي وشرّاحه استعاراته لخروجها على الأعراف الدّينيّة، وعدم تجانسها مع مقولات المقدّس، ونجد هذا الرّأي شائعا عند مؤيّديه وأنصاره، فهذا ابن وكيع يردّ بيت المتنبي الذي يقول فيه:

يترشّفن من فمي رشفات   هنّ فيه أحلى من التّوحيد.[2]

لخروجه عن اللّياقة الدينيّة وتجرّئه على المقدس، يقول هي ألفاظ "فيها قلّة ورع، وامتهان للدّين، لا أحبّ له استعمالها".[1]

---

[1]- حسين الواد، مرجع مذكور، ص249.

[2]: شهد هذا البيت جدلا كبيرا بين النّقاد والشرّاح في محاولة البحث له عن مخرج يعتذر للمتنبي، وقد أجمل البرقوقي هذه الآراء في شرحه البيت (انظر البرقوقي..ص.326).

والبيت نفسه لا ينال رضى ابن رشيق وإن وجد له مخرجا "بجعله التّوحيد غاية المثل في الحلاوة بفيه". [2]

وكذلك تعامل ابن رشيق مع بيت المتنبي :

كأنّي دحوت الأرض من خبرتي بها كأنّي بنى الإسكندر السّدّ من عزمي.

"فشبّه نفسه بالخالق، تعالى اللّه عمّا يقول الظّالمون علوّا كبيرا". [3]

وهذا الثّعالبي رغم إيمانه بأنّ الشّعر لا ينظر إليه من زاوية الدّين يقول إنّ "للإسلام حقّه من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به، قولا وفعلا، ونظما ونثرا". [4] وعلى هذا النّهج سار الحضرمي في تعليقه على بيت أبي الطّيب :

فاطلب العزّ في لظى وذر الذّلّ   ولو كان في جنان الخلود.

"يقول اطلب العزّ وإن كان في جهنّم، ودع الذلّ وإن كان في الجنّة، حرصا على طلب العزّ والتّجافي من الذلّ. وإلاّ فلا عزّ في جهنّم ولا ذلّ في الجنّة، وهذه مبالغة لا تخلو من سوء أدب". [5]

---

[1]- ابن وكيع التّنيسي، المنصف للسارق و المسروق منه، 1984، ص 30.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ص63.

[3]- نفسه.

[4]- أبو منصور الثّعالبي، يتيمة الدّهر، دون تاريخ، ص 168.

[5]- الحضرمي، 1976، ص 40.

علّق الواحدي على بيت المتنبّي :

إن كان مثلك كان أو هو كائن   فبرئت حينئذ من الإسلام

وقد كان للقاضي الجرجاني قول فصل في هذه القضيّة بفصله بين الدّين والشّعر، يقول: "فلو كانت الدّيانة عارا على الشّعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخّر الشّعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نوّاس من الدّواوين، ويحذف ذكره إذا عدّت الطّبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهليّة، ومن تشهد الأمّة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزّبعري وأضراهما ممن تناول رسول الله صلّى الله عليه وسلّم وعاب من أصحابه بكما خرسا، وبكاء مفحمين، ولكنّ الأمرين متباينان، والدّين بمعزل عن الشّعر". [1]

- التّقبّل الحرفي للاستعارة:

تعامل بعض النّقّاد مع استعارات المتنبّي تعاملا حرفيا، فحطّوا من شأنها وأخرجوها مخرج هزء وتفكّه، وقد يكون ذلك لغاية الحطّ من شاعريّة الشّاعر، تحاملا عليه، وتحقيقا لغايات ذاتيّة، أو لغلبة النّزعة المنطقيّة على بعض الشّراح. فهذا ابن سيده يتعامل مع بيت المتنبّي في كافور:

مازلت أضحك إبلي كما نظرت   إلى من اختضبت أخفافها بدمي.

تعاملا منطقيا حرفيا فيقول معلّقا عليه: «يذهب إلى احتقار كافور حتّى أنّ إبله لتزدري مقصوده فتضحك منه، ومن المقاصد، ونسبة المقاصد

هذا من المدح البارد، يدلّ على رقّة دين وسخافة عقل وهو من شعر الصّبا" (الواحدي، ص.592).

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص62.

إلى الإبل مثل شعريّ غير حقيقي، لأنّ الضّحك خاصّة للإنسان، والخاصّة لا تتعدّى مخصوصها.". [1]

ويقول أيضا معلّقا على هذا البيت للمتنبّي:

وما الموت إلاّ سارق دقّ شخصه   يصول بلا كفّ ويسعى بلا رجل.

"قوله دقّ شخصه كلام شعريّ لأنّ الموت عرض، والعرض لا يتشخّص، إنّما التّشخيص للجواهر، وقد يتحوّز بالعرض المحسوس، كالحمرة والصّفرة، فأمّا الأعراض النّفسانيّة فلا تشخّص، وسرعة ذلك قوله فيه "سارق" لأن السّارق لا يكون إلاّ شخصا، فلمّا نسب إليه صفة لا تكون إلاّ في الجواهر ـــ وهو السّرق ـــ استعار له التّشخيص "يصول بلا كفّ ويسعى بلا رجل "أي أنه عرض لا يد له ولا رجل". [2]

ويعلّق ابن وكيع على بيتيْ أبي الطّيب :

حقّ الكواكب أن تزورك من عل   وتعودك الآساد من غاباتها

والجنّ مت ستراتها والوحش من   فلواتها والطّير من وكناتها [3]

ساخرا، محوّلا المعنى الاستعاري إلى معنى حرفي: «لا أعلم ما السّبب لعيادة هذه الأجناس لهذا الممدوح. وهبه قصد بالنّجوم شبهها به في علو

---

[1]- ابن سيده الأندلسي، شرح مشكل شعر المتنبّي، 1985،ص 312.

[2]- نفسه.

[3] - يشرح البرقوقي هذا البيت بقوله : "إنّ جميع هذه الأجناس يتألّم لعلّتك لعموم نفعك، فلو قدرت على عيادتك لأتتك." (البرقوقي.ج1.ص.269).

وقد نقل الشّرح عن الواحدي الذي يقول :»يريد أنّ جميع الأجناس من الحيوان تتألّم لعلّتك، لعموم نفعك، فلو قدرت على عيادتك لأتتك." (الواحدي.ص.283).

المكان والهمّة، وكذلك الآساد شبّهها به في البسالة والنّجدة، ولجودة الفطنة والقدرة على ما يعجز عنه الإنس. والوحش التي منها الحمير والبقر والأيائل والظّباء وما فيها من مناسبته؟ ولو اجتمعت هذه الأصناف على صحيح لأفزعته وأمرضته وكان قد بلي ببلاء عظيم.".[1]

ويقول في بيت آخر:

يحاذرني حتفي كأنّي حتفه وتنكرني الأفعى فيقتلها سمّي.[2]

"لا أختار له أن يكون مسموم الرّيق (...) وأبو الطّيب يحقق أنّه أفعى يقتل الأفاعي بسمّه وما مدح نفسه بحسن.".[3]

وكأنّ هؤلاء النّقّاد على حصافتهم ودرايتهم بأبواب الشّعر ومداخله لم يتجاوز فهمهم فهم أحد ملوك الرّوم عندما سأل عن معنى بيت أبي الطّيب:

كأن العيس كانت فوق جفني مناخات فلمّا ثرن سال.

---

[1]- ابن وكيع، مرجع مذكور، ص

[2] - يشرح البرقوقي هذا البيت ناقلا عن الواحدي : "قال الواحدي : الحتف لا يتصوّر منه الحذر وإنّما يريد أنّ قرني الذي منه حتفي لو قاتلني لحذرني كأنّي حتفه : أي كأنّي أقتله يقينا وأغلبه، فهو يحذّرني حذر من تيقّن هلاكه من جهة إنسان، ويحتمل أن يكون هذا مجازا ومبالغة في وصف شجاعته . وقوله تنكرني الأفعى : أي يتعرّض لي أعدى أعدائي فأهلكه، وقد جعل أعداءه قسمين : حاذرا يحاذره، ومعترضا له يهلكه المتنبّي، ولمّا سمّى عدوّه أفعى، سمّى قوّة نفسه وشجاعته سمّا، لشدّة تأثيره في عدوّه." (البرقوقي.ج2.ص.405-406).

[3]- ابن وكيع، ص317.

فلمّا فُسّر له قال: «ما سمعت بأكذب من هذا الشّاعر، أرأيت من أناخ الجمل على عينه لا يهلكه.». [1]

ويفهم ابن وكيع استعارة المتنبّي في قوله:

"تبكي على الأنصل الغمود إذا   أنذرها أنّه يجرّدهـــا

لعلمها أنّها تصير دمــــــا   وأنّه في الرّقاب يغمدها. [2]

فهما ساذجا سطحيا يفسد لذّة المجاز والتّخييل، فيقول: "وهل فيها حسّ يوجب لها الفناء فتبكي لفقد ما ألفت.". [3]

– **المنهج الاعتذاري:**

لعلّ أهمّ من يمثّل هذا النّهج هو القاضي الجرجاني، وذلك أنّه يأتي على أبيات المتنبّي التي اُتّهمت بالإحالة، وعِيبت لغلو صاحبها فيها، وتجاوزه الحدّ في المبالغة، وإتيانه باستعارات لم يجر عليها العرف، و لم تألفها الذّائقة، فلا يسعى إلى نفي هذه الدّعوى عنها، ولكنّه يلتمس لها الأعذار، ويبحث لها عن أشباه ونظائر في ما قال السّلف، حتّى يضحي المتنبّي وغيره سواء في هذا الخروج المستقبح، وكأنّه بحال من الأحوال يقرّ بخروج المتنبّي في هذه

---

[1] – -ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر.القاهرة1971، ج1، ص329.

[2] – يشرحهما الواحدي وينقل عنه البرقوقي: "إذا أنذر الغمود –جمع غمد– بتجريد السّيوف بكت الغمود على السّيوف لعلمها أن السّيوف المذكورة ستغمد في دماء الأعداء حتّى تتلطّخ بها وتصير كأنّها دم، وأنّ الممدوح سيجعل الرّقاب غمودا بدلا منها، وهذا المعنى تعاوره الشّعراء من القديم..." (الواحدي.ص13. والبرقوقي.ج1.ص321).

[3]– ابن وكيع، ص ص 93-94.

الأبيات وبلوغها تخوم الإحالة، ولكنّ ما يشفع للمتنبّي اشتراكه وسابقيه في ذلك، فلا نعيبه حتّى نعيبهم، ولا يسقط شعره لهذه العيوب كما لم يسقط شعرهم، يقول : "فإن قالوا: ألسنا نسامح المتقدّمين بالخطأ، ولا نحتمل لهم هذا الإغراق الفاحش ؟ قلنا: أولستم سلّمتم لهم بالإحسان في غير ذلك، و لم تسقطوهم من عداد الشّعراء لأجله؟ فاجروا هذا الرّجل مجراهم، وألحقوه في الحكم بهم.".[1]

ومن الأبيات التي نظر فيها معتذرا للمتنبّي قوله:

مسرّة في قلوب الطّيب مفرقها وحسرة في قلوب البيض واليلب.

وقوله:

تجمّعت في فؤاده همم ملء فؤاد الزّمان إحداها.

وقد لقيت هذه الاستعارة استهجانا كبيرا، و لم يتّفق عليها النّقّاد والشرّاح، فهذا الثّعالبي يعلّق على البيت الأوّل فيقول: "فجعل للطيب واليلب قلوبا، وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد، وإنّما تصحّ الاستعارة وتحسن على وجه من وجوه المناسبة وطرف من الشّبه والمقاربة.".[2]

وهو عينه ما علق به أبو الحسن، يقول: "جعل للطيب والبيض واليلب قلوبا وللزمان فؤادا، وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد.

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص440.

[2]- الثّعالبي، مرجع مذكور، ص 162.

وإنّما تصحّ الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من الشّبه والمقاربة".[1]

ويبحث الجرجاني في أشعار السّابقين ليجد للمتنبّي مخرجا، ويتلمّس له عذرا، فيقول وقد أتى بكلامه في سياق جداليّ: "فقلت له هذا ابن أحمر يقول :

ولهت عليه كلّ معصفة هوجاء ليس للبّها زَبْرُ.

فما الفصل بين من جعل للريح لبّا، ومن جعل للطيب والبيض قلبا، وهذا أبو رميلة يقول:

هم ساعد الدّهر الذي يتّقى به وما خير كفّ لا تنوء بساعد .

وهذا الكميت يقول :

ولّما رأيت الدّهر يقلب ظهره على بطنه فعل الممعك بالرّمل.

(...) فهؤلاء قد جعلوا الدّهر شخصا متكامل الأعضاء، تام الجوارح، فكيف أنكرت على أبي الطّيب أن جعل له فؤدا؟".[2]

---

[1]– القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ص 442-443.

[2] – نفسه، ص 442.

إنّ شرّاحا مثل الواحدي والبرقوقي مرّا على البيتين دون أن يشيرا إلى أي التباس أوغموض أوإحالة، فهذا البرقوقي يقول شارحا البيت الأوّل : "يقول: إنّ الطيب باستعمالها إيّاه والبيض واليلب يتحسّران بتركها لبسهما، لأنّهما من ملابس الرّجال، واستعار لهما قلوبا مجازا لوصفه لهما بالمسرّة والحسرة."(البرقوقي .مج1.ص188).

ويوجز الجرجاني مذهبه في هذا الأمر فيقول :"ولسنا نذهب بما نذكره في هذا الباب مذهب الاحتجاج والتّحسين، ولا نقصد به قصد العذر والتّسويغ، وإنّما نقول إنّه عيب مشترك، وذنب مقتسم، فإن احتمل فللكلّ، وإن رُدّ فعلى الجميع، وإنّما حظّ أبي الطّيب فيه حظّ واحد من عرض الشّعراء، وموقعه منه موقع رجل من المحدثين.".[1]

وينبّه إلى أن هذه الصّور لا يجب أن تؤخذ على ظاهر معناها وإلاّ خرجنا بها عن مقصدها، وأبعدناها عن معناها، "هذه أمور متى حملت على التّحقيق، وطلب فيها محض التّقويم أخرجت عن طريقة الشّعر «ويحذّر من التّجوّز المفرط الذي يفسد اللّغة ويبطل المعنى، «ومتى اتّبع فيها الرّخص، وأجريت على المسامحة أدّت إلى فساد اللّغة، واختلاط الكلام، وإنّما القصد فيه التّوسط والاجتزاء بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح.".[2]

وما يمكن أن نخلص إليه أنّ القدامى قد اختلفت وجهات نظرهم، وتباينت مواقفهم، وتنوّعت مداخلهم النّقديّة في مقاربة استعارات المتنبّي الغامضة، حتّى أنّهم يكادون لا يجتمعون على بيت واحد ردّوه لغموضه أو صورة رفضوها لإحالتها، فما يردّه هذا يستجيده الآخر، وما يعتبره الواحد منهم محالا يبحث له الآخر عن مخرج في التأويل، يقول حسين الواد: "فأسلافنا القدماء لم يجتمعوا إلاّ نادرا على استحسان مبالغات معيّنة، مثلما

ويقول الواحدي شارحا البيت الثّاني: "استعار للزمان فؤادا لّما ذكر فؤاد الممدوح، والزّمان أوسع شيء، يقول إحدى هممه تملأ الزّمان فإذا امتلأ الزّمان بإحداها لم يظهر باقي هممه..."(الواحدي .مج2.ص.764).

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص442.

[2]- نفسه، ص446.

لم يجتمعوا على استقباح مبالغات معيّنة أيضا، وما أكثر ما كان النّاقد أو الشّارح منهم يستجيد المبالغة المعيّنة، فإذا عرض لمبالغة أخرى تشبهها طعن فيه وردّها. وهذا من شأنه أن يجعل ردّ المبالغات أو قبولها متأثّرا بعوامل أخرى خارجة عن حدود المبالغة نفسها.".[1]

وأمر آخر لافت في تعامل نقّادنا من القدماء مع هذه القضيّة وهو عدم الانسجام في أحيان كثيرة بين الموقف النّظري والممارسة التّطبيقيّة، فكثير ممّن يستجيد المبالغة نظريا يردّ أبياتا يقبلها غيره ممّن لا يستجيدها.

فكيف يمكننا أن نفسّر عرفانيا مسألة تلقي القدماء لاستعارات المتنبّي؟

ننظر في هذه المسألة بالتّطرّق إلى ثلاث قضايا أساسيّة، أولاها الاستعارة والنّمط الثّقافي، وثانيتها الاستعارة الجديدة والتّلقي، وثالث القضايا، محاولة قراءة عرفانيّة لمقولات الوضوح والغموض.

✓الاستعارة والنّمط الثّقافي:

تخضع الاستعارة وجوبا عند العرفانيين للجانب التّواضعي. فمهما تفنّن الشّاعر في توسيع الاستعارات وتركيبها والإفاضة فيها يظلّ مشدودا إلى تلك الاستعارات القاعديّة التي تمثّل نواة العمليّة الإبداعيّة، ومن خلالها تتحقّق عمليّة الفهم. أمّا الاستعارات التي تقع خارج مجالنا التّصوّري فلا نعتبرها استعارات لأنّه لا يمكننا فهمها ولا يمكننا فكّ غموضها، وإن كانت في نظام تصّوريّ آخر يمكن أن تُفهم باعتبارها استعارة.

---

[1]- حسين الواد، مرجع مذكور، ص ص 254-255.

فالاستعارة لا تكون مقبولة ومفهومة إلاّ إذا انسجمت مع النّمط الثّقافي الذي نعيشه، هذا النّمط الذي يحكم أنساقنا التّصوّريّة ورؤيتنا للعالم.

إنّ الاستعارة «أ» هي «ب»، يجب أن تُصوّر باعتبارها جزءا من بنيتنا الثّقافيّة. لذلك فإنّ فهم أيّ قصيدة يتطلّب معرفة، لهذا يلزمنا الكثير من معارف حياتنا اليوميّة لفهم الشّعر. يقول القاضي الجرجاني مبيّنا دور الثّقافة في خلق وفهم الاستعارة (مع اختلاف السّياق النّظري طبعا) «وقد يكون في هذا الباب ما تتّسع له أمّة، وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم دون قوم، لعادة أو عهد، أو مشاهدة أو مراس، كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النّعامة، ولعلّ في الأمم من لم يرها، وحمرة الخدود بالورد والتّفّاح، وكثير من الأعراب لم يعرفها، وكأوصاف الفلاة، وفي النّاس من لم يصحر. وسير الإبل، وكثير منهم لم يركب".[1]

فالاستعارات تتطلّب، طبعا، معرفة مشتركة ومتواضعا عليها. مثلا استعارة «الحياة رحلة» تنطلق من معرفتنا التي تتصوّر الحياة باعتبارها رحلة، وكلّ الرّحلات يجب أن يكون فيها رحّالة، وطريق نقطعه أثناء الرّحلة، ومكان ينتهي إليه المرتحل، ويجب أن يكون للمرتحل مكان نُصْبَ عينيْه وعى ذلك أو لم يع، والتّشابه بين المرتحل والذي يعيش الحياة يتمثّل في الطّريق المقطوع ومدى عمر الحياة وفي نقطة الاستراحة وفي نقطة البداية ونقطة النّهاية...إلخ.

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص181.

فإذا كانت الاستعارة هي إدراك تصوّر مّا عن طريق تصوّر آخر، أو القبض على مفهوم مّا عن طريق مفهوم آخر، فإن الميدان الأصلي أو الميدان المصدر يُمارس سلطة على الميدان المنقول إليه أو الميدان الهدف. فنظامنا التّصوّري المتعلّق بالرّحلات يُمارس سلطة على فهمنا للحياة، لذلك فالاستعارة تُمثل سلطة على أنظمتنا التّصوّريّة.[1]

وهكذا نتبيّن وجوب انسجام الاستعارة مع النّمط الثّقافي لتُقبل باعتبارها استعارة، فكلّ استعارة لا تنسجم مع الثّقافة التي أنتجتها لا تُعتبر في نظر أفراد تلك الثقافة من الاستعارة، وإن كانت تعتبر كذلك في ثقافة أخرى، فالاستعارة هي نتاج التّجربة الإنسانيّة، ونتاج تفاعل الفرد مع محيطه، لذلك فمراعاة الأعراف والتّقاليد اللّغويّة الجارية أمر لا مفرّ منه في عمليّة إنتاج الاستعارة، حتّى تتحقّق عمليّة الفهم والإفهام. ومن هنا يمكن أن نتفهّم إلحاح عبد القاهر الجرجاني على ضرورة مراعاة الأعراف عند إنتاج الاستعارة، لأنّ جهل السّامع بالمقصود من المستعار منه وقد غاب المستعار له، يجعل من فك الاستعارة ضربا من التّعمية والإلغاز، ويجعل السّامع بزاده المعرفي وموروثه الاستعاريّ عاجزا على فهم هذه الاستعارة.

لذلك تواترت عند القدماء تعابير من مثل هذا " لم يسمع من شاعر فصيح ولا عربيّ صريح" ،[2] و"خروجه عن الواجب والمتعارف".[1] و"هذا ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم".[2]

---

[1] - G.Lakoff and M.Turner, More than Cool Reason. A Field Guid to poetic Metaphor, the University of Chicago Press, Chicago and London. 1988, P60.

[2]- الحاتمي، مرجع مذكور، ص73.

وكلّ خروج عن الأعراف يخرج بالمعنى إلى المحال، ولعلّ هذا ما توصل إليه شكري المبخوت عندما وسم جماليّة الشّعر القديم بـــ"جماليّة الألفة"، يقول: "لأنّ الشّعر لا ينتج معرفة جديدة، ولا يحمل السّامع على اكتشاف معنى جديد لا عهد له به، وإنّما المعوّل فيه على استثارة ما استقرّ في ذهنه وإخراجه مخرجا عجيبا يذكّر بالمعروف المألوف، فيحقّق جانب الاستغراب والتّعجّب، فأساس الشّعر التّعرّف على القديم لا المعرفة الجديدة، وقوامه الاستعادة لا الاستكشاف، وهو ما سمّيناه بجماليّة الألفة."[3].

فالمعاني المشتركة هي الأسّ الذي يُبنى عليه التّواصل والفهم، وفي غياب هذه القاعدة المشتركة ينعدم المعنى، ويبطل الفهم، ولعلّ هذا القول للرّازي والآخر للايكوف وجونسن يوضّحان هذه المسألة:

يقول الرّازي في "مفاتيح الغيب": "إنّ الإنسان إذا أدرك في نفسه حالة مخصوصة وسائر النّاس ما أدركوا تلك الحالة المخصوصة، استحال لهذا المدرك وضع لفظ لتعريفه لأنّ السّامع ما لم يعرف المسمّى أوّلا لم يمكنه أن يفهم كون هذا اللّفظ موضوعا له. فلمّا لم يحصل تصوّر تلك المعاني عند السّامعين امتنع منهم أن يتصوّروا كون هذه الألفاظ موضوعة لها فلا جرم امتنع تعريفها".[4] ويقول أيضا في انسجام مع الرّؤية العرفانيّة (مع اختلاف السّياق النّظري): "إذا رأينا جسما من البعد وظننّاه صخرة، قلنا إنّه صخرة،

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ص60.

[2]- الآمدي، الموازنة بين أبي تمّام وأبي عبادة البحتري. دار المعارف،ط4. 1992.

[3]- شكري المبخوت:"المعنى المحال في الشّعر"، ص91.

[4]- الرّازي، مفاتيح الغيب، دار الفكر. 1985، مج1، ج1، ص32.

فإذا قربنا منه وشاهدنا حركته وظنناه طيرا قلنا إنّه طير، فإذا ازداد القرب علمنا أنّه إنسان قلنا إنّه إنسان، فاختلاف الأسماء عند اختلاف التّصوّرات الذّهنية يدلّ على أنّ مدلول الألفاظ هو الصّور الذّهنيّة لا الأعيان الخارجيّة.".[1]

ويقول لايكوف وجونسن :"فعندما لا يشترك النّاس الذين يتحاورون في نفس الثّقافة ونفس المعرفة ونفس القيم ونفس المسلّمات، فإنّ الفهم المتبادل يكون صعبا. إنّ هذا الفهم يكون ممكنا من خلال التّفاوض بشأن المعنى، ولكي تتفاوض مع أحدهم بشأن المعنى عليك أن تعي الاختلافات في الخلفيات وتحترمها، وتعلم متى تكون تلك الاختلافات مهمّة، وتحتاج إلى ما يكفي من التّنوّع الثّقافي والتّجربة الشّخصيّة كي تعي بوجود رؤى مختلفة للعالم. وتعرف ما هي طبيعتها المحتملة، تحتاج كذلك إلى الصّبر، إلى نوع من المرونة في رؤيتك للعالم، وتفهّم للأخطاء، وموهبة في إيجاد الاستعارة المناسبة، لكي توصل الأجزاء الواردة في التّجارب غير المشتركة.".[2]

فإدراكنا للعالم ليس منسجما، بل هو مختلف متباين، وعلى هذا الأساس تختلف الرّؤية للوجود من ثقافة إلى أخرى. واللّغة ما هي إلاّ تجلّ من تجليات أنظمتنا التّصوّريّة التي تؤسّس ثقافتنا، ولنفهم الاستعارة يجب أن تنسجم ممارستنا اللّغويّة مع أنساقنا التّصوّريّة مع ثقافتنا وتجربتنا الحياتيّة. "فالفهم ـــ كما يقول العسكري ـــ يأنس من الكلام بالمعروف، ويسكن

---

[1]- نفسه، ص31.

[2]- لايكوف و جونسن، الاستعارات التي نحيا بها ، تعريب عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر. 1996، ص216.

إلى المألوف.". [1] لذلك فكلّ خروج عن مألوف النّمط الثّقافي يعتبر أحد مولّدات الغموض في اللّغة والشّعر والاستعارة، ولعلّ هذا الذي ذكرنا يمثّل أحد أسباب نعت استعارات المتنبّي بالغموض. فهو في أحيان كثيرة يخرج عن مألوف القول التّقليديّ، ويأتي باستعارات لم تألفها الذّائقة العربيّة، و لم يعهدها القارئ في ثقافته الشّعريّة.

✓ الاستعارة الجديدة والتّلقّي:

يمكن أن نتحدّث مع العرفانيين عن مصدرين تنشأ عنهما الاستعارة الجديدة، أوّلهما ابتداع تصوّرات استعاريّة جديدة، تُساهم بدورها في خلق استعارات لغويّة جديدة، وثانيهما نشوء استعارات لغويّة جديدة وإن كان مردّها إلى استعارات تصوّريّة مألوفة. ولا شك أنّ كلّ استعارة جديدة تساهم في تعطيل عمليّة الفهم وإرباك التّلقّي، لخروجها عن الجاري والمألوف، وخرقها لما تعورف عليه، ولما ألفته الذّائقة. ولا نبالغ إذا قلنا أنّ المتنبّي من أهمّ الشّعراء القدامى الذي تواترت في أشعاره هذه الاستعارات الجديدة بشكل مكثّف، وهذا بشهادة النّقّاد القدامى أنفسهم، يقول ابن رشيق: "زعم بعض المتعقّبين أنّ الذي كثّر هذا الباب أبو تمّام، وتبعه النّاس بعد، وأين أبو تمّام ممّا نحن فيه؟ فإذا صرت إلى أبي الطّيب، صرت إلى أكثر النّاس غلوّا، وأبعدهم فيه همّة، حتّى لو قدر ما أخلى منه بيتا واحدا، وحتّى تبلغ به الحال إلى ما هو عنه غنيّ، وله في غيره مندوحة.". [2]

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصّناعتين، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة 1952، ص 57.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ص 63.

ويُنقل عن أبي عبّاس النّامي، وهو من خصوم المتنبّي، أنّه قال في حضرة سيف الدّولة: "كان قد بقي في الشّعر زاوية دخلها المتنبّي، وكنت أشتهي أن أكون سبقته إلى معنيين قالهما و لم يسبق إليهما.".[1]

وقال الحضرمي: "وألفيت أبكار معاني قريضه لم يطمثهنّ إنس قبله ولا جان. و لم يحلّق طائر فكر على معاقل ألفاظه الجزلة، و لم يحم سانح قريحة على مخدّرات فكرته الولود، و لم يمدّ باعث خاطر ناظره إلى مصونات قريحته القابضة لكلّ معنى شرود.".[2]

لننظر في استعارة المتنبّي في قوله :

أليس عجيبا أنّ وصفك معجز وأنّ ظنوني في معاليك تظلع .

وقد آخذه الحاتمي عليها، واعتبرها "استعارة قبيحة (...) لأنّ الاستعارة إذا لم يكن موقعها من البيان فوق موقع الحقيقة لم تكن استعارة لطيفة".[3]

ورأي الحاتمي ناشئ عن خروج الاستعارة عن العادة، وتجاوزها المألوف، وابتعادها عن المتعارف، "وإنّما يُقال ظنّ عازب، وظنّ كاذب، وظن ألمعيّ، وظنّ مصيب، وهذه كلّها استعارات واقعة، و لم يسمع من شاعر فصيح ولا عربيّ صريح ظنّ ظالع. واستعارة الظّلع للريح وإن كانت بعيدة أولى وأقرب من أجل أنّه يُقال، ريح حسرى، وريح مريضة، يراد

---

[1]- يوسف البديعي، الصّبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، دار المعارف، مصر1963، ص278.

[2]- الحضرمي، مرجع مذكور، ص43.

[3]- الحاتمي، مرجع مذكور، ص 69.

كلالها ونقصان هبوبها (...) فأبدلت استعارة واقعة لطيفة من قوله ظنّ عازب، وظنّ كاذب، وظنّ ألمعيّ ومصيب، باستعارة خافية وبعيدة من قولك "من معاليك تظلع"."[1]

لتفسير هذا الأمر عرفانيا ننطلق من الاستعارات المألوفة التي تحدّث عنها الحاتمي، ومنها ظنّ كاذب، وظنّ ألمعيّ، فالكذب يطلق على الإنسان: نقول"كذب الرّجل، أخبر بالكذب".[2] وحمله على بقيّة الأشياء يدخل في باب التّجوّز. والألمعيّ هو "الدّاهي الذي يتظنّن الأمور فلا يخطئ، وقيل هو الذّكيّ المتوقّد، الحديد اللّسان والقلب".[3]

فهاتان الاستعارتان هما إذن تجل لغوي لاستعارة تصوّريّة واحدة هي "الظنّ إنسان». فنحن نستخدم الميدان المصدر الإنسان لفهم الميدان الهدف الظنّ، لكنّ الاستعارة الأولى فعّلت خاصية من خاصيات الإنسان وهي الكذب، والاستعارة الثّانية فعّلت خاصيّة أخرى من خاصّيات الميدان المصدر وهي الألمعيّة، وقد جرى العرف والعادة على استخدام هذه الاستعارات، ولكنّ هذه الاستعارات، مثلها مثل كلّ الاستعارات، جزئيّة بطبيعتها، فهي تظهر جوانب فقط من الميدان الهدف وتحجّب جوانب أخرى فيه.

ما فعله المتنبّي هو أنّه حافظ على نفس الاستعارة التّصوّريّة "الظنّ إنسان" ولكنّه فعّل خاصية من الميدان المصدر لم يعتد العرب تفعيلها لفهم جانب من جوانب الميدان الهدف، وهي "تظلع"، فخرج علينا المتنبّي

---

[1]- نفسه، ص73.

[2]- لسان العرب، مادة (ك، ذ، ب).

[3]- لسان العرب.مادة (ل.م.ع).

باستعارة جديدة خرقت المألوف وتواصلت معه في آن، فهو وإن خرج عن المتعارف عنه لغويا، فإنّه ظلّ مشدودا إلى استعارة تصوّريّة مألوفة. وهذا نموذج يمكّننا من معرفة جانب من جوانب إبداعيّة المتنبي، ويفسّر سرّ تعامل القدامى مع هذه الاستعارة.

✓ مقولات الوضوح والغموض:

إنّ المتأمّل في مقولات مثل المبالغة والإيغال والغلو والإفراط والإحالة، وغيرها من المصطلحات التي تدور في فلكها والمستعملة في التّراث النّقدي العربي يلحظ أنّه يستحيل تعريفها بكلّ دقّة وتحديد حدودها وضبط خصائصها، وبعبارة أخرى لا نستطيع أن نحدّد هذه المقولات تحديدا أرسطيا يعتمد على نموذج الشّروط الضّروريّة والكافية (Conditions nécessaires et suffisantes). فليس لهذه المقولات حدود واضحة تميّز الواحدة منها عن الأخرى، بل الحدود ضبابيّة ومفتوحة بين هذه المقولات، وإن حاول البعض التّمييز بينها، مثلما فعل الحاتمي في تمييزه بين المبالغة والغلو، فاعتبر "المبالغة هي الزّيادة في الوصف "من غير عدول عن الحقيقة"، فيستدرك عليها الشّاعر بأدوات الشّرط والامتناع أو أفعال المقاربة. أمّا الغلو فخروج بالوصف عن الواقع وابتعاد عن الحقيقة إلى عالم وهميّ غير ممكن في الواقع.".[1]

[1]- محيي الدّين صبحي، نظريّة الشّعر العربي من خلال نقد المتنبّي في القرن الرّابع الهجري، الدّار العربيّة للكتاب 1981، ص25.

فأين ينتهي الوضوح ومن أين تبدأ المبالغة؟ وأين تنتهي المبالغة ومتى يبدأ الغلو؟ وأين ينتهي الغلو ويبدأ المحال؟ والأمر أنّ ما بدا واضحا عند هذا بدا غامضا عند الآخر.

فالمحال مثلا الذي يعرّفه حازم القرطاجنّي بكونه "ما لا يصحّ وقوعه في وجود ولا تصوّره في ذهن ككون الإنسان قائما قاعدا في حال واحدة".[1] وقد أجمع القدماء على ردّه وإبعاده من مملكة الشّعر، ظلّ معطى نظريا غير بين الحدود عند الممارسة التّطبيقيّة، "ذلك أنّهم لم يتّفقوا على بيت واحد أحال فيه صاحبه، فما إن يستقرّ رأي الواحد منهم على بيت معناه محال حتّى يجد له الآخر مخرجا في اللّفظ والمعنى.".[2]

وهذا ما دعا شكري المبخوت في دراسته حول المعنى المحال في الشّعر، إلى الحديث عمّا يسمّيه "المحلّ الشّاغر"، يقول: «...وهي أنّ المحال فعليّا غير موجود أوقل إنّه بمثابة المحلّ الشّاغر في نظامهم النّقدي، تتوفّر لهم منه الصّورة النّظريّة المجرّدة، ولكنّ المثال المدعّم غائب(...) فكان الحاصل من ذلك أنّ المحال موجود معدوم: موجود في البناء النّظري، معدوم في شرح الشّعر. وهو ما أدّى بنا إلى مفهوم "المحلّ الشّاغر"".[3]

هذه الضّبابيّة بين المقولات، وهذا الانفتاح غير المحدود، يجعل عمليّة الحكم النّقدي على الغموض في الاستعارة، عمليّة لا تخلو من ذاتيّة واعتباطيّة، ولعلّ الاختلاف الذي تجلّي في نظرة القدامى لاستعارات المتنبي

---

[1]- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،دار الكتب الشّرقيّة1966، ص76. .

[2]- شكري المبخوت، المعنى المحال في الشّعر، ص93.

[3]- نفسه، ص ص95-96.

خير دليل على ذلك. ولكن هذا الأمر لا يفتح الباب أمام قراءة عشوائيّة للاستعارة، فثمّة ضوابط وشروط للفهم، وهناك قيود تضبط عمليّة التّأويل، وقواعد تحدّد عمليّة الفهم، نذكر منها النّقاط التّالية:

ـــ البحث في الاستعارات التّصوّريّة التي تأسّست عليها الاستعارة الشّعريّة.

ـــ استعمال خطاطات التّصوّرات الاستعاريّة المتواضع عليها، فالاستعارات تنطلق من نسقنا التّصوّري المخصوص.

ـــ استعمال المعارف المشتركة التي تتقاطع مع الاستعارات المتواضع عليها.

2- السّرقة الشّعريّة:

تُعتبر "السّرقة الشّعريّة" من أهمّ القضايا التي شغلت بال النّقاد العرب القدامى، وملأت مجالسهم، حتّى أنّه يكاد لا يخلو كتاب من كتب النّقد والبلاغة، لم يضرب بسهم، ولم يُدل برأي في هذه القضيّة، ذلك أنّ "السّرقة الشّعريّة" على حدّ عبارة ابن رشيق: "باب متّسع جدّا لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعي السّلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلاّ عن البصير الحاذق بالصّناعة، وأخَر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفّل"[1].

وإلى هذا الرأي ذهب القاضي الجرجاني الذي أشار إلى استفحال داء السّرقة وقدم عهدها، واستعانة الشّعراء بعضهم بخاطر بعض، يقول: «والسّرق ـــ أيّدك اللّه ـــ داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشّاعر يستعين

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج 2 ص 280.

بخاطر الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتّوارد الذي صدّرنا بذكر كلامه، وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف اللّفظ، ثمّ تسبّب المحدثون إلى إخفائه بالنّقل والقلب وتغيير المناهج والترتيب، وتكلّفوا جبر ما فيه بالنّقيصة والزّيادة والتّأكيد والتّعريض في حال، والتّصريح في أخرى.". [1]

فكانت السّرقة الشّعريّة بذلك قضيّة تكاد تلازم الشّعر، فلا يسلم منها شاعر، ولا يخلو منها قول شعريّ. وقد تفنّن النّقاد القدامى في بيان مسالكها، وتحديد أصنافها، فتنوّعت المصطلحات لتنوّع طرق الأخذ والسّرقة عندهم. [2]

ويمكننا أن نذكر ما انتهت إليه قضية السّرقة الشّعرية في القرن الرّابع للهجرة، من خلال ثلاثة نقّاد تعاصرت مواقفهم وتجانست إلى حدود التّماثل، وإن اختلفوا في تركيزهم على الجوانب النّظريّة أو التّطبيقيّة،

---

[1]- القاضي الجرجاني، مرجع مذكور، ص207.

[2]- وقد ذكر ابن رشيق هذه المصطلحات التي تمّ تداولها ، وقد كان من المتأخرين الذين انتهى إليهم القول في هذا الباب، ويمكن أن نذكر أنواع السّرق التي جمعها حتّى حدود عصره : السّلخ : أخذ المعنى وتغيير بعض اللّفظ * الاصطراف : يصرف الشّعر البيت إلى نفسه * الاجتلاب والاستلحاق : صرفه إلى نفسه من جهة المثل * الانتحال : ادعاءه جملة إلى نفسه .(وهو يقول الشّعر). *الإدّعاء :أن يدّعي البيت إلى نفسه وهولا يقول الشّعر * الإغارة : أخذ البيت غلبة * الغصب : أخذ البيت غلبة .* المرافدة أوالاسترفاد : أخذ البيت هبة .* الاهتدام أوالنّسخ : سرقة ما دون البيت .* النّظر والملاحظة : تساوي المعنيان دون اللّفظ وخفي الأخذ . * الإلمام : إذا تضادّا ودلّ أحدهما على الآخر . * الاختلاس أونقل المعنى: إذا حوّل المعنى من نسيب إلى مديح * الموازنة: أخذ بنية الكلام فقط . * العكس : جعل مكان كلّ لفظة ضدّها. * المواردة : الشّاعر لم يسمع بقول الآخر وكانا في عصر واحد . * الالتقاط والتّلفيق والاجتذاب والتّركيب : ألّف البيت من أبيات ركّب بعضها مع بعض.

ومقاصد كلّ منهم، وما هو بصدد الاشتغال عليه عند طرح هذه القضيّة. وهؤلاء النّقّاد هم أبو القاسم الآمدي و الجرجانيان أبو الحسن وعبد القاهر.

*** موقف الآمدي من السّرقة الشّعريّة:**

لا نجد تحليلا نظريا مستفيضا عند الآمدي لقضيّة السّرقة كما سنجده عند الجرجانيين، ولكنّ مواقفه النظّرية مندرجة مندسّة في ممارسته التّطبيقيّة يأتي بها في إطار تعليقه على ما اتّهم به البحتري أو أبو تمّام من سرق . فيميّز في استخراجه لسرقات الطّائيين بين العاميّ المشترك الذي لا يجوز القول فيه بالسّرقة، يقول في هذا الإطار: "ووجدت ابن أبي طاهر [قد] خرّج سرقات أبي تمّام، فأصاب في بعضها، وأخطأ في البعض، لأنّه خلط الخاص من المعاني، بالمشترك بين النّاس، ممّا لا يكون مثله مسروقا.". [1]

وبين المعنى المبتذل الذي جرى حتّى أضحى من قبيل العاميّ المشترك، وهو أيضا لا يجوز القول فيه بالسّرقة، يقول الآمدي معلّقا على معنى اشترك فيه أبو تمّام والبحتري: "...وهذا معنى متقدّم مبتذل [قد] جاء به النّابغة وغيره، وكثر على الألسن حتّى صار أشهر من كلّ مشهور .". [2]

وبين المعنى المبتدع المخترع، الذي يختصّ به قائله، ويجوز القول فيه بالسّرقة والأخذ والاستعانة، يقول: "...فيعلم أنّ السّرقة إنّما هي في البديع المخترع الذي يختصّ به الشّاعر، لا في المعاني المشتركة بين النّاس التي هي

[1]- الآمدي، الموازنة بين أبي تمّام وأبي عبادة البحتري، دار المعارف،ط4. 1992، ج1، ص112.
[2]- نفسه، ص350.

جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، ممّا ترتفع الظنّة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنّه أخذه من غيره".[1]

فالمعاني عنده إذن على ثلاثة أصناف، عاميّ مشترك، ومبتذل متداول، ومخترع مبتدع، ولا يدخل في باب السّرقة منها إلاّ الصّنف الأخير.

*** موقف عبد القاهر الجرجاني من السّرقة الشّعريّة:**

قسم عبد القاهر الجرجاني المعاني التي يتّفق فيه الشّاعران إلى ضربين، أوّلهما يكون الاتّفاق بين المعنيين "في الغرض على الجملة والعموم "، ومداره على المعاني الأُوَل، التي هي من المشترك العاميّ الدّائر بين النّاس، من قبيل "وصف (الشّاعر) ممدوحه بالشّجاعة والسّخاء، أوحسن الوجه والبهاء، أووصف فرسه بالسّرعة وما جرى هذا المجرى."[2]

وهذا الضّرب من الاتّفاق لا يدخل عند الجرجاني في باب السّرقة، ولا يستعين فيه الشّاعر بالآخر، «فأمّا الاتّفاق في عموم الغرض فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسّرقة والاستمداد والاستعانة، لا ترى من به حسّ يدّعي ذلك ويأتي الحكم بأنّه لا يدخل في باب الأخذ».[3]

1- نفسه، ص 346.

2- عبد القاهر الجرجاني، الأسرار، ص293.

3- نفسه، ص294.

أمّا الضرب الثّاني من المعاني التي يمكن أن يُتفق فيها، فيقوم على "وجه الدّلالة على الغرض".[1] ومداره "أن يذكر ما يستدلّ به على إثباته له الشّجاعة والسّخاء مثلا".[2]

وهو بدوره ينقسم إلى أقسام «منها التّشبيه بما يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة، كالتّشبيه بالأسد وبالبحر في البأس والجود، وبالبدر والشّمس في الحسن والبهاء والإنارة والإشراق، ومنها ذكر هيآت تدلّ على الصّفة من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصّفة كوصف الرّجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلّة الفكر.".[3]

وهذا الضّرب الثّاني من المعاني هو الذي تقع فيه السّرقة والأخذ والاستعانة . وهو كما يمكن أن نتبيّن ذلك مداره على المجاز، مع التّشبيه تجوّزا، فالسّرقة حسب عبد القاهر لا تشمل العاديّ من الكلام بل تمسّ ما هو مجازيّ منه.

على أنّ هذا الضّرب الثّاني فيه صنف لا تدخله السّرقة، ولا يُتّهم صاحبه بالأخذ، لأنّه «ممّا اشترك النّاس في معرفته، وكان مستقرّا في العقول والعادات، فإنّ حكم ذلك وإن كان خصوصا في المعنى حكم العموم الذي تقدّم ذكره، من ذلك التشبيه بالأسد في الشّجاعة وبالبحر في السّخاء

---

[1]- نفسه، ص293.

[2]- نفسه.

[3]- نفسه.

وبالبدر في النّور والبهاء، وبالصّبح في الظّهور والجلاء، ونفي الالتباس عند الخفاء.". [1]

أمّا صنفه الثّاني وهو المعنيّ بالسّرقة، ويشمله الأخذ والاستفادة، ويتّكئ فيه المعنى على المعنى، فليس من المبتذل العاميّ، والمشترك المتداول، وإنّما هو من المختصّ النّادر الذي لا يُدرك إلاّ بالنّظر والتّدبّر وإعمال الفكر وتدقيقه، يقول عبد القاهر: «ولم يكن كالأوّل في حضوره إيّاه وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناة عليه فيه ولا حاجة به إلى المحاولة والمزاولة والقياس والمباحثة والاستنباط والاستنارة، بل كان من دونه حجاب يُحتاج إلى خرقه بالنّظر وعليه كمّ يفتقر إلى شقّه بالتّفكّر، وكان درّا في قعر بحر لابدّ له من تكلّف الغوص عليه، وممتنعا في شاهق لا يناله إلاّ بتجشّم الصّعود إليه، وكامنا كالنّار في الزّند لا يظهر حتّى يقتدحه، ومشابكا لغيره كعروق الذّهب التي لا تبدى صفحتها بالهوينا بل تنال بالحفر عنها، وبعرق الجبين في طلب التّمكّن منها.". [2]

على أنّ العاميّ المبتذل، والمشترك المتداول، يمكن أن يخرجهما الشّاعر في حلّة جديدة توسيعا وإضافة وزيادة، ويبعد بهما عن أصليهما، ويلحقهما بالثّاني، "واعلم أنّ ذلك الأوّل وهو المشترك العاميّ، والظّاهر الجليّ، والذي قلت إنّ التّفاضل لا يدخله والتّفاوت لا يصحّ فيه، إنّما يكون ذلك منه ما كان صريحا ظاهرا ولم تلحقه صنعة، وساذجا لم يعمل فيه نقش، فأمّا إذا ركّب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتّعريض

---

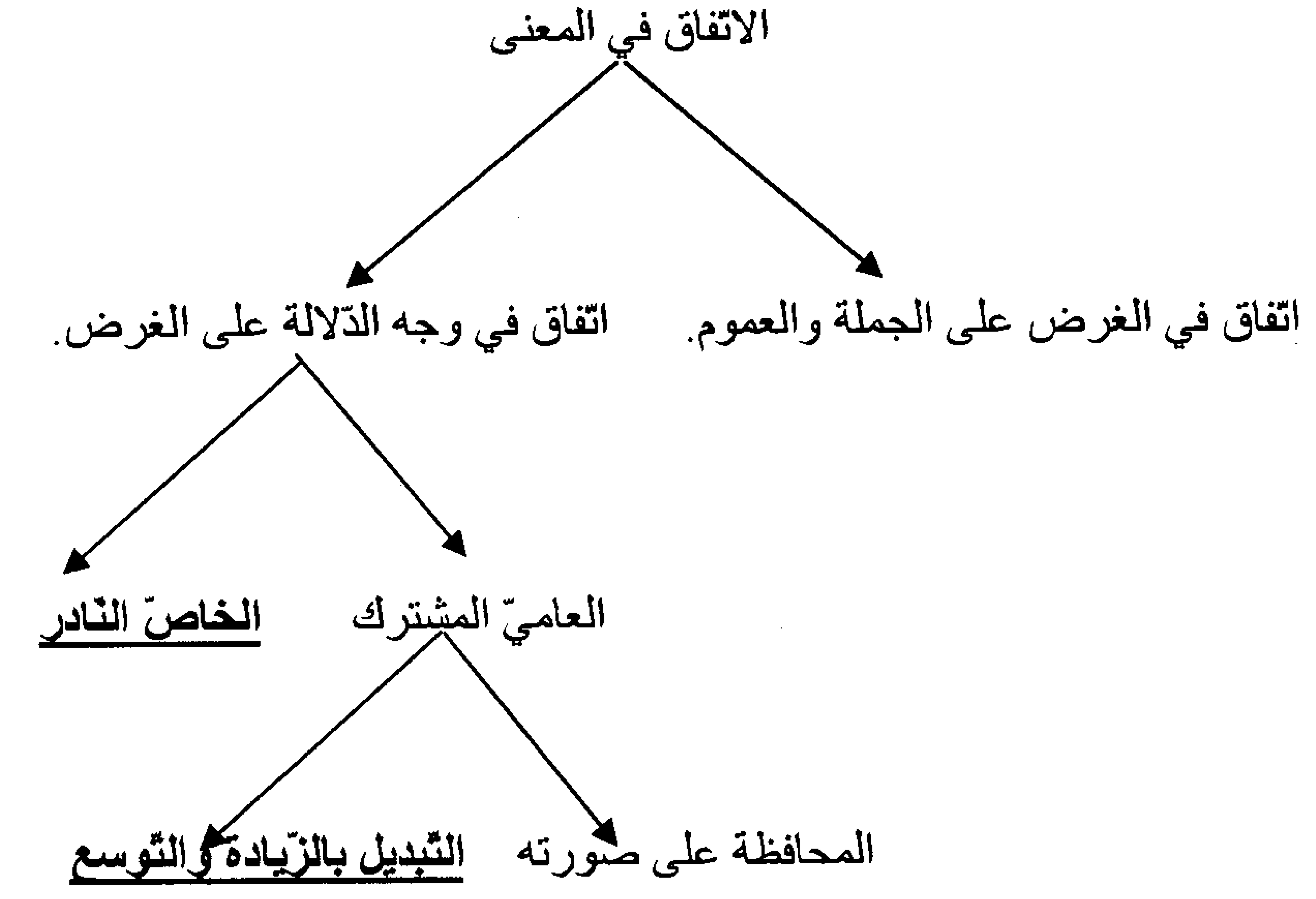
[1]- الأسرار، ص294.

[2]- نفسه، ص ص 294-295.

والرّمز والتّلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجدّ له من المعرض وكسي من ذلك التّعرّض، داخلا من قبيل الخاص الذي يملك الفكرة والتعمّل، ويتوصّل إليه بالتدبّر والتأمّل.». [1]

وبهذا الصّنيع يخرج المعنى من المشترك المبتذل إلى المبتدع المخترع، وهنا تكمن قدرة الشّاعر، في تشكيل هذه المادة المشتركة في صورة جديدة تعطيها فرادتها وتميّزها .

ويمكننا أن نرسم المعاني التي يشترك فيها الشّعراء عند الجرجاني وفق التّرسيمة التّالية، والمسطّر منها هو المعنيّ بالسّرقة:



[1]- نفسه، ص295.

* موقف القاضي الجرجاني من السّرقة الشّعريّة:

يدعو القاضي الجرجاني، النّاظر في قضيّة السّرقة، إلى التّمييز بين أمور ثلاثة، عليها مدار هذه القضيّة، أولها المشترك الذي لا يجوز القول بالسّرقة فيه، وثانيها المبتذل الذي لا يختص به أحد دون آخر، وثالثها المختصّ الذي هو من حقّ مبتدعه ومخترعه، وهو الباب الذي يدخل منه إلى الاتّهام بالسّرقة .

أمّا المشترك الذي لا يتفاضل فيه النّاس، وليس أحد أحقّ منه بالآخر، فمثاله "تشبيه الحسن بالشّمس، والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشّجاع الماضي بالسّيف والنّار، والصّبّ المستهام بالمخبول في حيرته، والسّليم في سهره، والسّقيم في أنينه وتأمّله". [1]

فهذه استعارات لا يدّعي أحد السّبق إليها، ولا التّفرّد بها، فهي على حدّ عبارة الجرجاني "أمور متقرّرة في النّفوس، متصوّرة للعقول، يشترك فيها النّاطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشّاعر والمفحم.». [2] ويبيّن هذا القول مدى استفادة القاضي الجرجاني من عبد القاهر، في تصنيفه للمعاني وما يدخل منها في باب السّرقة وما لا يدخل، فكلاهما يجعل هذه المعاني من المشترك "المركّب في النّفس تركيب الخلقة» على حدّ عبارة القاضي

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص179.

[2]- نفسه.

الجرجاني، و"هو في حكم الغرائز المركوزة في النّفوس، والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب"، على حدّ قول عبد القاهر الجرجاني.[1]

لهذا يمتنع القول في هذا الباب بالسّرقة والأخذ والاستعانة، فليس أحد بأحقّ منه من الآخر، فهو "مشترك عامّ الشّراكة، لا ينفرد أحد منه بسهم لا يساهم عليه، ولا يختصّ بقسم لا ينازع فيه، فإنّ حسن الشّمس والقمر ومضاء السّيف وبلادة الحمار وجود الغيث وحيرة المخبول، ونحو ذلك، مقرّرة في البداية، وهو مركّب في النّفس تركيب خلقة".[2]

أمّا الثّاني فيخرج عن هذا المشترك المتداول ويدخل في باب المخترع، لكنّه جرى على الألسنة وتنقّل على مرّ العصور، حتّى أضحى كالمشترك سالف الذّكر لا يحق القول فيه بالسّرقة، يقول القاضي الجرجاني: «ثمّ اعتبرت ما يصحّ فيه الاختراع والابتداع فوجدت منه مستفيضا متداولا متناقلا لا يُعدّ في عصرنا مسروقا، ولا يحسب مأخوذا، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به، وأوّله للذي سبق إليه، كتشبيه الطّلل المحيل بالخطّ الدّارس وبالبرد النّهج، والوشم في المعصم، والظّعن المتحمّلة بالنّخل، وعلائقها بأعذاق البسر، والفحل بالفدن المشيد، ...".[3]

وهذا باب أيضا لا يدخله السّرق، ولا يحقّ القول فيه بالأخذ، ولا يدّعي ذلك إلاّ جاهل، فلو "سمعت قائلا يقول: إنّ فلانا الشّاعر أخذ من فلان قوله: لا مرحبا بالشّيب، وحبّذا الشّباب، وكيف لو عاد، ويا أسفي

---

[1]- عبد القاهر، الأسرار، ص 294.

[2]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 180.

[3]- نفسه، ص ص 179-180.

لفراق الأحبّة وما لذذت العيش بعدهم، وفاضت عيني صبابة لذكرهم، لحكمت بجهله، و لم تشكّ في غفلته.".[1]

فهذان البابان لا تأتي منهما السّرقة، ولا يطعن فيهما على الشّاعر بالأخذ والاختلاس، وإنّما هما كالمادة المشتركة، التي يطوّعها هذا الشاّعر وذاك، وهنا مكمن التّميّز والتّفاضل بين الشّعراء، وقدمم على تصريف القول في هذا المشترك المبتذل المتداول، تصريفا لم يُسبق إليه، وإخراجه في صورة تظهره في هيئة الجديد المبتدع، يقول الجرجاني: "وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني، بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشّعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تُستعذب، أوترتيب يستحسن، أوتأكيد يوضع موضعه، أوزيادة اهتدى دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع .".[2]

وانظر لعمري ما أشبه قول الجرجاني في هذا السّياق بأقوال العرفانيين من علماء الدّلالة في الاستعارات التّصوّريّة والاستعارات الشّعريّة، وكيف أنّ الأولى كامنة في الذّهن مشتركة بين النّاس، أوهي لو استعملنا عبارات الجرجاني "مركبـــ(ة) في النّفس تركيب خلقة"، والثّانية هي الاستعارات الشّعريّة التي هي تصرّف وإعادة إخراج لهذه الاستعارات التّصوّريّة بالزّيادة والإفاضة والتّوسيع والتّركيب .

---

[1]- نفسه، ص181.

[2]- نفسه.

ويضرب الجرجاني مثلا على هذا التّوسّع والزّيادة من الشّعراء وهم يستعملون المعنى المتداول والمشترك نفسه، وإن شئت طبّقت هذا المثل على أقوال العرفانيين في الاستعارة التّصوّريّة والاستعارة الشّعريّة :

قول لبيد:

وجلا السّيول عن الطّلول كأنّها   زبر تخدّ متونها أقلامها.

وقول امرئ القيس :

لمن طلل أبصرته فشجاني   كخطّ زبور في عسيب يماني .

وقول حاتم :

أتعرف أطلالا ونؤيا مهدّما   كخطّك في رقّ كتابا منمنما .

وقول الهذلي :

عرفت الدّيار كرسم الكتا   ب يزبره الكاتب الحميري.

فأنت تلاحظ اشتراكهم في معنى متداول مشترك يقوم على تشبيه الطّلل بكتاب مخطوط، ولكنّ كلّ شاعر تصرّف في هذا المعنى العاميّ المشترك وأخرجه إخراجا متفرّدا، يقول الجرجاني «وأمثال ذلك ممّا لا يحصى كثرة، ولا يخفى شهرة، وبين بيت لبيد وبينها ما تراه من الفضل، وله عليها ما تشاهد من الزّيادة والشّفّ.».[1] لذلك فهو كما قال «الباب الذي لا يمكن إدّعاء السّرقة فيه إلاّ بتناول زيادة تضمّ إليه، أومعنى يشفع به ". [2]

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 182.

[2]- نفسه.

فإنّ أخذ المعاني المتداولة والزّيادة فيها ليس نقيصة بل مزيّة، بها يعلو الشّاعر على غيره ويفضل، «ومتى جاءت السّرقة هذا المجيء لم تعدّ مع المعايب، و لم تحص في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتّفضيل أحقّ، وبالمدح والتّزكية أولى، ومن ذا يشكّ في فضل امرئ القيس يشبّه النّاقة في سرعتها بتيس الظّباء في عدوه بقوله:

أوتيس أطب ببطن واد   يعدو وقد أفرد الغزال .

على كلّ ما قيل فيه والمعنى واحد، لكنّ امرأ القيس زاد إفراد الغزال، وهذه زيادة حسنة، لأنّه إذا أفرد اجتمع للتيس الخوف والوله". [1]

ويعلّق على قول المتنبّي :

فاستعار الحديد لونا وألقى   لونه في ذوائب الأطفال

"وإن كان مأخوذا من العامّة: هذا أمر يشيب الطّفل، وكانت الشّعراء قد تداولته وابتذلته حتّى أخلق ورثّ، وقد زاد فيه الزّيادة المليحة". [2]

أمّا الباب الثّالث وهو الذي تُدّعى فيه السّرقة، ويحقّ الاتّهام فيه بالأخذ، فهو ما كان من المعاني خاصّا مبتدعا، غير متداول ولا مشترك، «وهذا باب ـــ كما يقول الجرجاني ـــ يحتاج إلى إنعام الفكر وشدّة البحث وحسن النّظر، والتّحرّز من الإقدام قبل التّبيّن والحكم إلاّ بعد الثّقة، وقد

---

[1]- نفسه، ص183.

[2]- نفسه، ص185.

يغمض حتّى يخفى وقد يذهب منه الواضح والجلّي على من لم يكن مرتاضا بالصّناعة، ومتدرّبا بالنّقد ...".[1]

وقد أبدى الجرجاني شيئا من العذر والتسامح مع شعراء عصره في أخذ المعاني "لأن من تقدّمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها، وإنّما يحصل على بقايا إمّا أن تكون تركت رغبة عنها، واستهانة بها، أولبعد مطلبها واعتياص مرامها وتعذّر الوصول إليها".[2]

لذلك يتحرّج الجرجاني من إطلاق لفظ السّرقة ويكتفي بالقول: "قال فلان كذا وقد سبقه إليه فلان فقال كذا".[3] لأنّ الشاعر قد يجهد الفكر ويكدّ الذّهن ويعمل خاطره فيأتي بالمعنى المبتدع المخترع، ولا يعرف أنّه قد سُبق إليه أو إلى ما يشبهه. وعلى هذا الرّأي سار أبو عمرو بن العلاء وأبو الطيب المتنبّي في ما ينقله عنهما ابن رشيق: "وسئل أبو عمرو بن العلاء : أرأيت الشّاعرين يتّفقان في المعنى ويتواردان في اللّفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه، و لم يسمع شعره ؟ قال : عقول رجال توافت على ألسنتها. وسُئل أبو الطّيب عن مثل ذلك فقال: الشّعر جادة، وربّما وقع الحافر على موضع الحافر.".[4]

فإذا كان هذا أمر السّرقة باعتبارها قضيّة نقديّة، فإنّه لم يتعرّض شاعر للاتّهام والتّشنيع، والإدّعاء عليه بالسّرقة، مثلما تعرّض لها أبو الطّيب المتنبّي،

---

[1]- نفسه، ص202.

[2]- نفسه، ص208.

[3]- نفسه.

[4]- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص289.

فتعدّدت التّصانيف والمؤلّفات والرّسائل والفصول تتبّع سرقاته، وترصد مواطن أخذه واختلاسه، حتّى قال بعضهم: "ما يسلم له بيت، ولا يخلص من معانيه معنى، أوما هو إلاّ ليث مغير، وسارق مختلس".[1] وقال عنه العميدي: "ولقد تأمّلت أشعاره كلّها فوجدت الأبيات التي يفتخر بها أصحابه، وتعتبر بها آدابه، من أشعار المتقدّمين منسوخة، ومعانيها من معانيهم المخترعة مسلوخة.".[2]

وهذا الحاتمي يخاطب المتنبّي متّهما إيّاه بالسّرقة: "إذا كانت هذه الأبيات التي تتخيّل أنّك السّبق إلى معانيها، وربّ الإحسان فيه، مسترقة، ملصقة، فيما تقدّم من نظمها، وابتكره أصحابها من معانيها شاغل من تكرير لها، وتبديل لألفاظها.».[3]

ولّما أخرجت المعاني الحرفيّة من إدّعاء السّرقة، لاشتراك النّاس فيها وتعاورهم عليه، واستواء المبدع فيها بالعاميّ، فقد وقع التّركيز في ما ادّعي على المتنبّي من سرقة على المجازات والصّور ففيها يقع الأخذ والاستيلاء، لأنّها مناط تميّز الشّعراء وتفرّد الواحد منهم عن الآخر، «فالسّارق من الشّعراء ـــ على حدّ عبارة حسين الواد ـــ هو الذي يعمد إلى صورة شعريّة ابتدعها سواه فيأتي بها في كلامه"، ولعلّ هذا مردّه إلى "أنّ الشّاعر وهو

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص184.

[2]- العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبّي، دار المعارف مصر1961، ص22.

[3]- الحاتمي، مرجع مذكور، ص130.

يبدع الصّورة إبداعا إنّما يسمّي شيئا لم يسمّه قبله غيره من السّابقين، فيضيف بذلك إلى اللّغة معنى جديدا وطريقة في أدائه جديدة".[1]

لذلك سننظر في بعض استعارات المتنبّي التي اتّهم فيه بالسّرقة، قاصدين إلى معالجة المسألة معالجة عرفانيّة، توضّح بعض ما استغلق على القدماء في تقصّيهم لهذه القضيّة، مستفيدين من ملاحظاتهم التي وفّرها جهازهم النّقدي التّاريخي، متخذين من بعض الأمثلة التي ساقها القاضي الجرجاني في وساطته أنموذجا.

– تُعدّ الاستعارة التّصوّريّة "الإنسان نور"، من أكثر الاستعارات جريانا قديما وحديثا، عند الأدباء وعند عامّة النّاس، ولهذه الاستعارة تجلّيات لغويّة متعدّدة ومختلفة تواترت حتّى ابتذلت، ومثالها الإنسان قمر، والإنسان شمس، والإنسان كوكب، والإنسان نجم، وغيرها. وقد اتّهم المتنبّي بالسّرق في العديد من الصّيغ اللّغويّة الرّاجعة إلى هذه الاستعارة القاعديّة، وننظر الآن في بعض الأمثلة:

* "أبو تمّام:

فرُدّت علينا الشّمس واللّيل راغم بشمس لهم من جانب الخدر تطلع.

أبو الطّيب:

رأت وجه من أهوى بليل عواذلي فقلن نرى شمسا وما طلع الفجر".[2]

---

[1]– حسين الواد، مرجع مذكور، ص277.

[2]– القاضي الجرجاني، الوساطة، ص247.

انطلق البيتان من استعارة تصوّريّة، هي "الإنسان نور"، واستعمل كلاهما تجلّيا لغويا مستهلكا متداولا لهذه الاستعارة التّصوّريّة، وهو "المرأة شمس". ولكنّهما وسّعا من هذه الاستعارة وزادا فيها حتّى أخرجاها إخراجا جديدا ميّزها عن أصلها. ولا مشاحة عليهما في توظيفهما لاستعارة تصوّريّة واحدة، فهي من المشترك العام، ومن المشاع بين أفراد الثّقافة الواحدة، لا يتفرّد به أحد ولا يدّعي فيه الأسبقيّة مدّع. ولكنّ الزّيادة هي التي ننظر فيها، فكلاهما استدعى اللّيل إلى جانب الشّمس، وجعلا الشّمس تطلع في غير زمانها، وربّما من هذه الجهة تأتي تهمة السّرقة، فالاستعارة الأمّ ليست من ابتكار المتنبي، ولا الإضافة التي أضافها ممّا تفرّد به وسبق إليه.

* "البحتري:

أضرّت بضوء البدر والبدر طالع   وقامت مقام البدر لمّا تغيّبا.

وقال أبو الطّيب فأتى بالمصراع الثّاني:

وما حاجة الأظعان حولك في الدّجى   إلى قمر ما واجد لك عادمه.".[1]

انشدّ البيتان إلى استعارة لغويّة مشتركة، هي "الإنسان بدر"، وهي تجلّ لغوي لاستعارة قاعديّة هي "الإنسان نور"، ولكنّ البحتري والمتنبّي تصرّفا في هذه الاستعارة بالزّيادة والتّوسيع، فاستدعى كلاهما البدر الحقيقي إلى جانب البدر المجازي، وهذا ربّما ما دعا إلى القول بالسّرقة، ولكن بين البيتين اختلافا، مكمنه في اعتقادنا درجة المبالغة والغلو، فالبحتري جعل البدر المجازي يضرّ بالبدر الحقيقي، ولكنّه لا يحلّ محلّه إلاّ إذا تغيّب، ولكنّ

---

[1]- نفسه، ص228.

المتنبي جعل حضور البدر المجازي يُعدم وينفي البدر الحقيقي حتّى كأن لا وجود إلاّ لبدر واحد.

* ابن المعتزّ:

وأرى الثّريّا في السّماء كأنّها   خُرّد تبدّت في ثياب حداد.

أبوالطّيّب :

كأنّ بنات نعس في دجاها   خرائد سافرات في حداد.

انبنى البيتان على استعارة تصوّريّة مشتركة هي "الإنسان نور"، أوتفريعها المقوليّ "المرأة كوكب"، حيث تمثّل المرأة الميدان الهدف الذي يراد فهمه بإسقاط ترسيمة الميدان المصدر عليه وهو الكوكب، ولكنّ ابن المعتز قلب التّشبيه فجعل الميدان المصدر ميدانا هدفا والميدان الهدف ميدانا مصدرا، وكذلك فعل المتنبّي، ولكنّ طرافة بيت ابن المعتز تتمثّل في زيادة استعارة تصوّريّة أخرى ترتبط بهذه الاستعارة، وهي "اللّيل لباس"، فلمّا كانت النّجوم تقتضي اللّيل والمرأة تقتضي اللّباس، جعل ابن المعتز النّجوم في اللّيل كأنّها امرأة في لباس أسود، واللّباس الأسود عند العرب هو لباس الحداد. إنّ هذا التّشبيه من ابتكار ابن المعتز الذي له فيه فضل المراكبة والتّوسيع رغم أنّه ينطلق من استعارات تصوّريّة معلومة، والمتنبّي لم يضف إلى صورة ابن المعتزّ شيئا يذكر، لذلك يصحّ القول بالأخذ في هذا الضرب من الأقوال.

- «قال ابن الخيّاط:

لمست بكفّي كفّه أبتغي الغنى   و لم أدري أنّ الجود من كفّه يُعدي

فلا أنا منه ما أفاد ذوو الغنى   أفدتُ، وأعداني فأتلفت ما عندي.

قال أبوتمّام:

علّمني جودك السّماح فما   أبقيتُ شيئا لدي من صلتك

قال آخر:

لست أضحي مصافحا لسلام   إنّني إن فعلت أتلفت مالي.

فنقله أبوالطيب إلى الزّمان، فصار كالمعنى المنفرد، فقال :

أعدى الزّمان سخاؤه فسخا به   ولقد يكون به الزّمان بخيلا".[1]

هذه الأبيات مجتمعة هي تجلّيات لغويّة لاستعارة تصوّريّة واحدة، يمكن أن نَسِمها بـــ "الأخلاق معدية"، ولّما كانت الأمراض المعدية يمكن أن تنتقل من إنسان إلى آخر فإنّ القيم الأخلاقيّة تنتقل من إنسان إلى آخر. و"الجود معد» هي تجل لغوي للاستعارة التّصوّريّة "القيم الأخلاقيّة شيء معدٍ». وقد تصرّف هؤلاء الشّعراء في هذه الاستعارة بالزيادة والتّوسيع والإفاضة، فذكر ابن الخيّاط الكف والكفّ هو رمز الجود والكرم، وجعل العدوى تأتيه عبر الكفّ فأضحى كريما مثله، فأتلف ماله. وهذا المعنى ما نجده في قول "الآخر» وإن نفى المصافحة لعلمه بالعدوى، فاتّفقا في المعنى واختلفا في إخراجه. أمّا المتنبّي فقد زاد فيه زيادة أخرجته عن القول الأوّل وجعلته كالمعنى المخترع المتفرّد، فجعل العدوى لا تصيب الإنسان بل تصيب الزّمان، فتمكّن من أن يجمع بين استعارتين في ربقة واحدة، وهما

---

[1]- نفسه، ص216.

"الجود شيء معدٍ» و"الزّمان كائن حي"، فاخرج الاستعارة إخراجا اختلف به عن سابقيه.

- "قال الأعشى:

لوأسندت ميّتا إلى نحرها عاش و لم ينقل إلى قابر.

وقال أبوالطّيب:

فذقت ماء حياة من مقبّلها لوصاب تربا لأحيا سالف الأمم".[1]

إذا تأمّلنا هذين البيتين وجدناهما قد أقيما على استعارة تصوّريّة واحدة، هي "الحبيب حياة "، والاشتراك في الاستعارة التّصوّريّة لا يبرّر القول بالسّرقة، لأنّها ملك مشاع بين النّاس، وأصل كامن في الذّهن يلتقي فيه الشّعراء وغيرهم، لذلك قال أبو الحسن الجرجاني حول هذا المعنى «وهذا معنى متداول بعد الأعشى وقد قيل فيه ما كثر".[2]

لكنّ كلّ شاعر تصرّف في هذه الاستعارة تصرّفا خاصا، وأخرجها في حلّة مخصوصة، فجعل النّابغة الحياة في جزء من أجزاء المحبوبة وهو نحرها، وجعله قادرا على إحياء الميّت، بينما جعل المتنبّي الحياة في ريقها، زاد زيادة حسنة، فجعل ريقها، إذا أصاب مقبرة، أحيا أهلها، بل إنّه لو أصاب التّراب لأحيا كلّ الأمم التي ذهبت. وبهذه الزّيادة والتّصرّف في الاستعارة القاعديّة اختلفت استعارة أبي الطّيب عن استعارة الأعشى. لذلك يبطل — في

1- نفسه، ص210.

2- نفسه.

اعتقادنا ــ القول بالسّرقة في هذا البيت، لأنّ الاستعارة التّصوّريّة مشتركة، لا يدّعي الملكيّة فيها أحد، والتّجلّي اللّغوي لهذه الاستعارة مختلف.

- "أبوالطّيّب :

ذكرت به وصلا كأن لم أفز به وعيشا كأنّني كنت أقطعه وثبا.

فأمّا المصراع الثّاني فمن قول الهذلي :

عجبت لسعي الدّهر بيني وبينكم فلمّا انقضى مل بيننا سكن الدّهر.

فجعل أبوالطّيّب السّعي وثبا".[1]

وأرى أنّ بين البيتين اختلافا واضحا، مردّه إلى أنّ بيت المتنبّي انبنى على استعارة تصوّريّة هي "الزّمن مكان» أو"الزّمن مسافة"، والشّاعر قطع هذه المسافة وثبا كناية على قصرها، فدلّ بقصر المسافة على قصر الزّمن المقطوع. واستطاع أن يجمع في هذه الصّورة بين استعارتين تصوّريتين،هما "زمن السّعادة قصير" و"الزّمن مسافة".

أمّا بيت الهذلي فلا نجد فيه الاستعارة التّصوّريّة "الزّمن مسافة" بل نجد استعارة "الزّمن إنسان" وهو الذي يسعى بين الشّاعر وحبيبته، وكان في سعيه مسرعا، وهذه السّرعة ستتحوّل إلى سكون بعد فراق الحبيبة. فعبّر بذلك عن استعارة تصوّريّة أخرى هي "زمن السّعادة قصير". و بذلك يكون البيتان مشتركين في استعارة "زمن السّعادة قصير"، لكنّهما مختلفان في كيفيّة

[1]- نفسه، ص ص 240-241.

تأديتها، فركّبها المتنبّي مع استعارة "الزّمن مسافة» وركّبها الهذلي مع استعارة "الزمن إنسان"، وهذا خلاف ينفي السّرقة.

- «قال أبو نوّاس:

وليس على الله بمستنكر أن يجمع العالم في واحد.

وكرّره فقال :

متى تحطّي إليه الرّحل سالمة تستجمعي الخلق في تمثال إنسان.

قال أبو الطّيّب:

هديّة ما رأيت مهديها إلاّ رأيت العباد في رجل.

ثمّ كرّره فقال : "أم الخلق في شخص حتّى أعيدا".

ومثل قوله: "ومترلك الدّنيا وأنت الخلائق".

وكرّره فزاد فقال :

ولقيت كلّ الفاضلين كأنّما ردّ الإله نفوسهم والأعصرا.

ومن مليح ما يشاكل هذا قوله :

نسقوا لنا نسق الحساب مقدّما وأتى فذلك إذا أتيت مؤخّرا.".[1]

تشترك هذه الأبيات مجتمعة في استعارة تصوّريّة واحدة هي "المفرد جمع"، وهي من الاستعارات المألوفة فقد اعتادت العرب أن تشبّه المفرد بالجمع، وترى في الفرد خصال الجماعة، فكانت استعارات هذه الأبيات

---

[1]- نفسه، ص ص 250.251.

تجلّيات لغويّة لهذه الاستعارة المشتركة، فلا فضل فيها لشاعر على آخر إلاّ بحسن الزّيادة والتّوسيع. ولا نجد هذه الزّيادة والتّوسيع إلاّ في بيتي المتنبّي الأخيرين، فبها تميّز وخرج بالمعنى من المشترك العام إلى المتفرّد الخاصّ. يقول الواحدي شارحا البيت الأخير: "جمع لنا الفضلاء في الزّمان ومضوا لنا متتابعين متقدّمين عليك، فلمّا أتيت بعدهم كان فيك من الفضل ما فيهم مثل الحساب يذكر تفاصيله أوّلا ثمّ تجمع تلك التّفاصيل، فيكتب في آخر الحساب، فذلك كذا وكذا".[1]

وبهذا تميّز المتنبّي عن سابقيه فجاءت الصّورة كالمخترعة المبتدعة، وإنّ شدّها رابط إلى تلك الاستعارة العامّة المشتركة.

- «أبو تمّام :

مضوا وكأنّ المكرمات لديهم لكثرة ما أوصوا بهنّ شرائع.

ثمّ قلبه فقال :

جود تدين بحلوه ومرّه فكأنّه جزء من التّوحيد.

أبو الطّيب:

كأنّ سخاءك الإسلام تخشى متى ما حلت عاقبة ارتداد.

هذه الأبيات بنيت على استعارة تصوّريّة هي "الجود شيء مقدّس"، ولكنّ كلّ شاعر أخرجها في حلية لغويّة مخصوصة، فأبو تمّام جعل المكارم

---

[1]- -الواحدي، ديوان المتنبّي شرح أبي الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري، دار صادر بيروت، مج1، ص251.

كالشّرائع لكثرة ما أوصى بها ممدوحوه، ثمّ جعلها جزء من التّوحيد، أمّا المتنبّي فشبّه الجود بالإسلام في قدسيته عند الممدوح لكنّ الزّيادة الطّريفة تمثّلت في ترشيح التّشبيه وجعل الممدوح يخشى الارتداد عنه خوف العاقبة، وهذه الزّيادة أعطت البيت تميّزه وفرادته.

- "حاتم :

إذا كان بعض المال ربّا لأهله فإنّي بحمد اللّه مالي معبّد.

حطائط بن يعفر:

ذريني أكن للمال ربّا ولا يكن لي المال ربّا تحمدي غبّه غدا.

أبو نوّاس:

أنت للمال إذا أمسكته وإذا أنفقته فالمال لك.

أبو تمّام:

فلمالك العبد المذلّ إذا غدوا وهم لمالهم المصون عبيد.

ونحوه قول المخزومي:

إنّ ربّ المال آكله وهو للبخّال أكّال.

أبو الطّيب:

هم لأموالهم وليس لهم والعار يبقى والجرح يلتئم".[1]

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 268.

يمكن أن تلتقي هذه الأبيات جميعها في استعارتين تصوّريتين، هما "المال سيّد" و"المال عبد"، حيث يتمّ فهم ميدان هدف واحد وهو"المال" عن طريق ميدانيْ مصدر مختلفين بل متضادين هما "السيّد" و"العبد". فالاستعارة الأولى "المال سيّد" تقتضي استعارة ثانية وهي "الإنسان عبد". فنفهم المال عن طريق إسقاط خصائص السيّد عليه، والسيّد يحقّ له التّصرّف في عبيده فهم له خدم، وكذلك المال إذا كان سيّدا على أهله. ونفهم المال أيضا بإسقاط خصائص العبد عليه، والعبد لا يملك إرادته بل يتحكّم فيه سيّده، ومقتضى هاتين الاستعارتين أنّ المال إذا كان عبدا يسهل تحكّم سيّده فيه فيكون كريما يصرّفه في الجود، وإذا كان المال سيّدا على أهله تحكّم فيهم فبخلوا به وضنّوا.

ولكنّ الزّيادة الطّريفة في هذه الاستعارات نجدها في بيت المخزومي، وذلك أنّه أضاف إلى الاستعارتين آنفتي الذّكر، استعارتين جديدتين "المال شيء يؤكل" و"المال كائن آكل». وهذا ما ميّز البيت عن سابقيه، إذ راكب فيه صاحبه بين أكثر من استعارة فأخرج المعنى في حلّة جديدة.

أمّا المتنبّي فقد استعمل الاستعارة الأولى فقط "المال سيّد"، أو مقتضاها "المال مالك"، وجعل أصحابه مملوكين. لكنّ إضافة المتنبّي تتمثّل في توظيفه للاستعارة التّمثيليّة "العار يبقى والجرح يلتئم"، ولعلّ هذا ما ميّز بيت المتنبّي، وإن كانت هذه الاستعارة التّمثيليّة استعارة متداولة ومشتركة. لكن الفضل في الجمع بين هذه الاستعارات في ربقة واحدة.

- «البحتري :

وإذا تألّق في النّديّ كلامه الـــ   مصقول خلت لسانه من عضبه.

أبو الطّيّب :

كأنّ ألسنتهم في النّطق قد جعلت على رماحهم في الطّعن خرصانا".[1]

وظّف الشّاعران استعارة تصوّريّة مشتركة هي "الكلام آلة حربيّة"، ولا فضل لأحدهما على الآخر في هذا التّوظيف. ولكنّ كلّ شاعر جلّى هذه الاستعارة لغويا بأسلوبه الخاص. فجعل البحتري الكلام مصقولا، فوصفه بما يوصف به السّيف، وجعل اللّسان كأنّه في حدّته ومضائه من سيف الشّاعر، والجامع بينهما المضاء والقطع والحدّة، وكلاهما يستعمل للحرب، السيف للحرب الواقعيّة والكلام للحرب الكلاميّة. لذلك يمكن أن ندرج استعارة "الكلام آلة حربيّة"، ضمن استعارة "الجدال حرب". ولمّا كان الجدال حربا، اقتضى استعمال آلة حربيّة، ولا تكون الآلة في الحرب الكلاميّة غير الكلام.

والمتنبّي استخدم الاستعارة نفسها لكنّه خرّجها تخريجا لغويا مختلفا، فجعل ألسنتهم عند النّطق كأنّها أسنّة رماح، للدلالة على مضاء وحدّة كلامهم. لذلك فإنّ هذا المشترك لا يحقّ القول فيه بالسّرقة.

- "قال المتنبّي :

أرى أناسا ومحصولي على غنم   وذكر جود ومحصولي على الكلم.

قال النّمري:

"شاء من النّاس راتع هامل".

---

[1]- نفسه، 312.

وقال السّيّد:

وقد ضيّع اللّه ما جمّعت من أدب   بين الحمير وبين الشّاء والبقر.

قال اللّه تعالى :"إن هم إلاّ كالأنعام بل هم أضلّ".

قال البحتري:

عليّ نحت القوافي من مقاطعها   وما عليّ إذا لم تفهم البقر.

قال أبو تمّام:

لا يدهمنّك من دهمائهم نفر   فإنّ جلّهم بل كلّهم بقر.".[1]

هذه الاستعارات مردّها إلى معين واحد، ومورد مشترك نهلت جميعها منه، وهو الاستعارة التّصوّريّة "البليد بهيمة"، فلا معتمد فيه للواحد على الآخر، وذلك "أنّ العقلاء ـــ على حدّ عبارة الجرجاني ـــ منذ كانوا يسمّون البليد الغبيّ حمارا أو بقرة، وإذا استبعدوا ذهن مخاطب واستخفّوا فطنة منازع قالوا: هذا ثور وتيس، حتّى شاع ذلك على أفواه العامّة، وألسن النّساء والصّبيان، وكيف يُدّعى في هذا الشّرف ؟ ومن جعل بعض النّاس أولى من بعض وهم فيه شرع واحد؟".[2]

- «بعض العرب:

وإنّما القرم من الأفيل   وسحق النّخل من الفسيل.

أبو الطّيب:

---

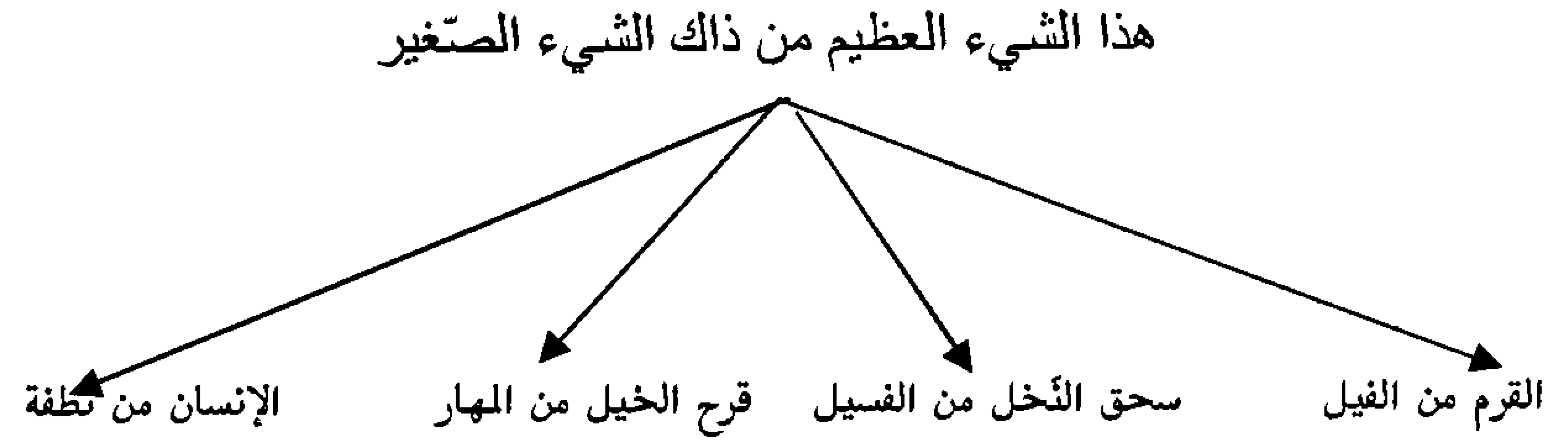
[1]- نفسه، ص ص 353-354.

[2]- نفسه، 354.

"فأوّل قرح الخيل من المهار".[1]

إنّ هذه الأقوال تنتمي إلى باب الأمثال. وهذه الأمثال الثلاثة (إذا اعتبرنا البيت الأوّل مكوّنا من مثلين)، لها بنية عُليا تجمعها، وذلك «أنّ بعض الأمثال ــ كما يقول عبد اللّه صولة ــ تملي علينا لبلوغ معناها "الحقيقي" أن نرتقي بها من معناها الحرفي الفرعي أو السّفلي sens hyponymique إلى المعنى العلوي sens hyperonymique الذي يفسّر المعنى الحرفي ويجعل منه ماصدقا من جملة ماصدقاته. فيكون مثل هذه الأمثال قائما على بنية استلزاميّة عليا، هي أشمل من بنيته الاستلزاميّة الفرعيّة. وأوغل منها في التّجريد.".[2]

لذلك يمكننا أن نضبط معنى علويا لهذه الأمثلة الثّلاثة نصوغه كالتّالي:



ومثال هذا أيضا ما نقله الجرجاني :

"خدّاش بن زهير:

---

[1]- نفسه، ص322.

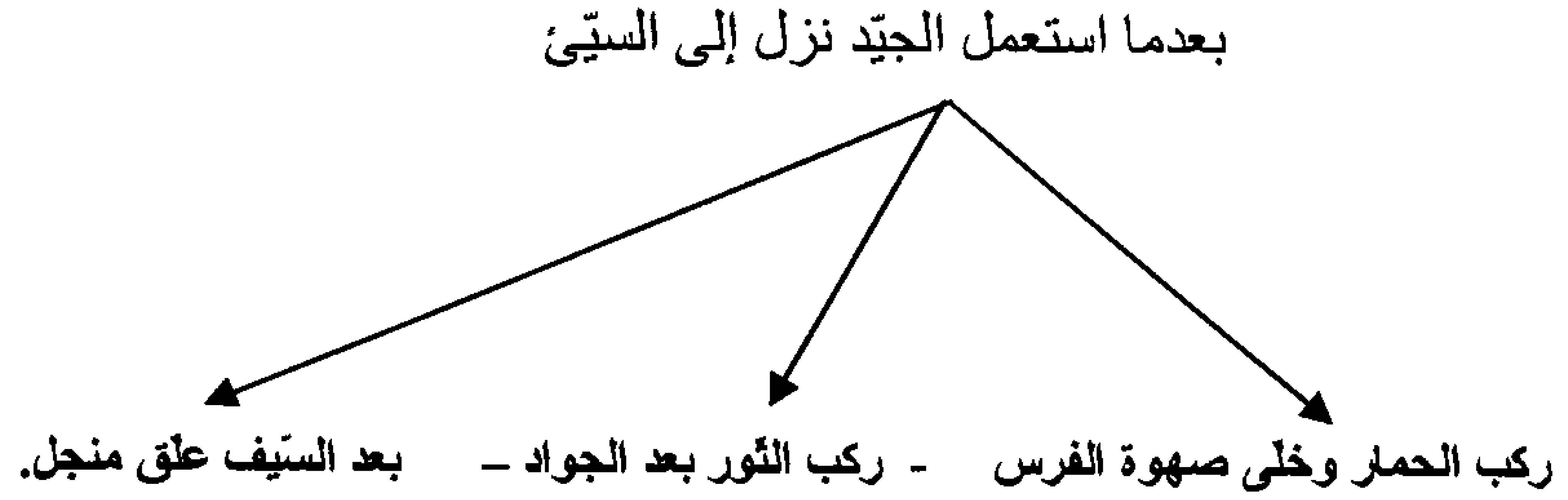
[2]- عبد اللّه صولة: "أثر نظريّة الطّراز الأصليّة في دراسة المعنى"، ضمن حوليات الجامعة التونسيّة. العدد45،2001 ، ص275.

ولا أكون كمن ألقى رحالته   على الحمار وخلّى صهوة الفرس.

نقله أبو الطّيب فزاد وأحسن فقال:

ومن ركب الثّور بعد الجوا   د أنكر أظلافه والغبب.".[1]

وهي أمثلة أيضا يمكن أن نجمعها في بنية عليا، نضبطها كالتّالي:



ما يمكن أن ننتهي إليه بعد مقاربة قضيّة السّرقة مقاربة عرفانيّة، نستطيع أن نجمله في النّقاط التّالية:

-اشتراك الشّعراء في "استعارة تصوّريّة" واحدة، لا يجوز فيه القول بأخذ شاعر عن آخر، أو أسبقيّة واحد على آخر، فهم فيه شرع واحد، وإنّما يتفاضلون في الإخراج اللّغوي لهذه الاستعارة، ويتمايزون في تَجْلِيَتِها وصياغتِها.

– لا يجوز القول بالسَّرِق في الاستعارات اللّغويّة الذي أضحت بحكم تداولها وجريانها، ملكا مشاعا لا يحق لأحد إدّعاء ملكيته.

---

[1]– القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 388.

إنّما الأمور التي يجوز فيها الأخذ والاستفادة هي التّالية في اعتقادنا :

* الاستعارات التّصوّريّة الجديدة يكون فضل السّبق لمبدعها في إخرجها من العدم إلى الوجود. ولكن للمتأخّر أن يخرجها إخراجا جديدا توسيعا وزيادة، فيسمها بميسمه الخاص، فتضحي كالمتفرّدة البكر.

* الاستعارات اللّغويّة الجديدة وإن كان مردّها إلى استعارات تصوّريّة مشتركة، فهي من إبداع الشاّعر واختراعه. وخصوصا إذا فعّل خاصيات في الميدان المصدر لم يألفها مستعملو اللّغة.

* مظاهر الزّيادة والتّوسيع والتّركيب التي يحدثها الشّاعر في الاستعارات التّصوّريّة أو اللّغويّة المألوفة، وهي ما يسم استعمال الشّاعر الاستعاري ويميّزه.

المصادر و المراجع المعتمدة:

- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين أبي تمّام وأبي عبادة البحتري. دار المعارف،ط4. 1992.

-ابن الأثير (ضياء الدّين)، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر.القاهرة. 1971.

-البديعي (يوسف)، الصّبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، دار المعارف، مصر 1963.

-البرقوقي (عبد الرّحمان)، ديوان أبي الطّيب المتنبّي بشرح العلاّمة اللّغوي عبد الرّحمان البرقوقي، شركة الأرقم بن | أبي الأرقم للطباعة والنّشر والتوزيع.

-الثّعالبي (أبو منصور)، يتيمة الدّهر، دون تاريخ.

-الجاحظ (عمرو بن بحر)، البيان و التّبيين، دار الكتب العلميّة، بيرون، لبنان 1998.

-الجرجاني (عبد القاهر) ، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دون تاريخ.

-الجرجاني (القاضي) ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، دار إحياء الكتب العربيّة، طبعة أولى 1945.

-ابن جعفر (قدامة)، نقد الشّعر، مكتبة الخانجي .القاهرة 1978.

-الحاتمي (علي محمّد بن الحسن)، الرّسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطّيب المتنبّي وساقط شعره، دار بيروت للطباعة والنّشر 1965.

-الرّازي، مفاتيح الغيب، دار الفكر 1985.

-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، دار الجيل بيروت.ط5، 1981.

-ابن سيده الأندلسي، شرح مشكل شعر المتنبّي، 1985.

-صبحي (محيي الدّين)، نظريّة الشّعر العربي من خلال نقد المتنبّي في القرن الرّابع الهجري، الدّار العربيّة للكتاب 1981.

-صولة (عبد اللّه): "أثر نظريّة الطّراز الأصليّة في دراسة المعنى"، ضمن حوليات الجامعة التونسيّة. العدد45،2001، (259-284).

-العسكري (أبو هلال)، الصّناعتين، القاهرة دار إحياء الكتب العربيّة 1952.

-عصفور (جابر)، مفهوم الشّعر، بيروت 1983.

-العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبّي، دار المعارف مصر1961.

-ابن فورّجة (محمّد بن أحمد)، الفتح على أبي الفتح، منشورات وزارة الإعلام بغداد 1974.

-القرطاجنّي (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،دار الكتب الشّرقيّة 1966.

-المبخوت (شكري):"المعنى المحال في الشّعر"، ضمن كتاب، صناعة المعنى وتأويل النّصّ، منشورات كلّيّة الآداب منوبة 1992.

-المبخوت (شكري)، جماليّة الألفة (النّصّ ومتقبّله في التراث النّقدي)، بيت الحكمة، قرطاج1993.

- ابن منظور، لسان العرب.

-لايكوف (جورج) وجونسن (مارك)، الاستعارات التي نحيا بها، تعريب عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، 1996.

-الواد (حسين)، المتنبّي والتّجربة الجماليّة عند العرب، تونس، بيروت، دار سحنون، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النّشر، ط1. 1991.

-الواحدي، ديوان المتنبّي شرح أبي الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري. دار صادر بيروت.

-ابن وكيع التّنيسي، المنصف للسارق و المسروق منه. 1984.

-M.Johnson, THE BODY IN THE MIND: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason, the University of Chicago Press, Chicago and London. 1987.

-Z.Kovecse, METAPHOR, A Practical Introduction, OXFORD University Press, 2002.

-G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind, the University of Chicago Press, 1987.

-G.Lakoff and M.Turner, More than Cool Reason. A Field Guid to poetic Metaphor, the University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.

-John R.Taylor, Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory, OXFORD University Press, 1995.

الاستعارة بين الكلاسيكيّة والرّومنطقيّة:

من الإحصاء إلى العرفان.

سعت الدّراسات النّقديّة التي اهتمّت بالأدب الرّومنطيقي إلى الإجابة عن سؤال مركزيّ: ما الذي يميّز الأدب الرّومنطيقي عن الأدب الكلاسيكي؟ إلاّ أنّ الإجابة عن هذا السّؤال لم تكن مقنعة دائما، رغم إقرار البعض أنّه بات من تحصيل الحاصل وجود فوارق نوعيّة بين الأدبين، و يزداد الأمر تعقيدا إذا تعلّق باللّغة المجازيّة، إذ يُكتفى في الغالب ببيان الفوارق الكمّيّة الإحصائيّة بين الرّومنطيقيين والكلاسيكيين، أو الإشارة إلى اختلاف المصادر التي استلهم منها الشّعراء مجازاتهم. و بقيت هذه الفوارق رغم الإقرار بوجودها غير واضحة، وغير دقيقة. وتعتبر الأسلوبيّة الإحصائيّة من أهمّ المناهج التي أُتّبعت لدراسة الفروق المحتملة بين الأدب الكلاسيكي والأدب الرّومنطيقي، سواء كان ذلك عند دارسي الأسلوب من الغربيين أو العرب. و قد وقع اعتماد هذا المنهج بغية الوصول إلى نتائج علميّة وموضوعيّة ودقيقة تُبعد البحث عن الآراء الانطباعيّة والذّوقيّة التي لا تستند إلى معطيات دقيقة وإحصائيّات تؤدي إلى نتائج موضوعيّة. يقول صلاح

فضل في هذا الإطار: "ففي مقابل الإجراءات التّقليديّة التي تعتمد على التّذوّق الشّخصي في وصف الأسلوب تقوم الاتجاهات الحديثة على الوصف الموضوعي والقياسي والكمّي، الذي يستخدم إجراءات التّحليل الإحصائي والرّياضي وهي تنطلق في مجملها من تعريف محدّد للأسلوب شرحه أحد أنصار هذا الاتجاه بقوله: إنّنا نعتدّ بمفهوم الأسلوب كما عرّفه المتخصّصون اعتمادا على التّصوّر الرّياضي باعتباره المجموع الشّامل للبيانات القابلة للالتقاط والتّحديد الكمّي في بنية النّصّ الشّكليّة".[1]

فالأسلوبيّة الإحصائيّة تعتمد على المبدأ الأساسي التالي في دراسة الخاصيات الأسلوبية: "يعتمد الأسلوب في نصّ ما على العلاقة القائمة بين معدّلات التّكرار للعناصر الصّوتيّة والنّحويّة والمعجميّة، ومعدّلات تكرار نفس هذه العناصر في قاعدة متّصلة به من ناحية السّياق".[2]

هذا المبدأ يكتنف مبدأين آخرين يُمثّلان معه أسّ العمل الإحصائيّ، هما "القاعدة" و"التّوقّعات"، فـــ"القاعدة" هي التي يتمّ على أساسها قياس التّكرارات، هذه القاعدة تنشأ من خبرة المحلّل اللّغويّة ومن معرفته بالنّصوص التي عاشرها منذ طفولته، هذه الخبرة تتحوّل إلى مجموعة من "التّوقّعات" المحتمل وقوعها في سياق مّا. «وبهذا فإنّ معدّلات السّياقات المناظرة الماضية تُصبح في التّحليل الأسلوبي احتمالات سياقيّة حاضرة نوازن بمجموعها النّصّ الماثل أمامنا وتتضمّن هذه الاحتمالات إحالة آلية على قاعدة مناسبة مشروطة بالخبرة الماضية، ممّا ينتهي بأنصار هذا الاتّجاه في البحث الأسلوبي

---

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه واجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، طبعة أولى 1985، ص 224.
[2]- صلاح فضل،مرجع مذكور ، ص 207.

إلى تحديد مبدأ آخر ينصّ على أنّ «أسلوب نصّ مّا ليس سوى مركّب الاحتمالات السّياقيّة لعناصره اللّغويّة.". [1]

لذلك فإنّ عمل الأسلوبي يتمثّل في رصد وإحصاء وتصنيف التّكرارات الأسلوبيّة في نصّ مّا، لبيان الخواص الأسلوبيّة التي تميّز ذلك النّصّ أو الكاتب أو الاتّجاه وتُفرده عن غيره. ولكنّ «الإحصاء في هذا المجال ليس إلاّ معيارا يُستخدم للقياس. وليس من مهمّة الإحصاء أن يُحدّد السّمات الجديرة بأن تُحصى، وهو لا يعطي الباحث أكثر من قيمة عدديّة بقطع النّظر عمّا يُقابل هذه القيمة من وحدات لغويّة.[2]

فالدّارس مطالب بأن يُحدّد مادّة الإحصاء، والخاصيّة الأسلوبيّة التي يريد إحصاءها، وينجز القياس الكمّيّ، ويستخرج من المعطيات العدديّة نتائج موضوعيّة.

و تبعا لذلك فالدّراسة الأسلوبيّة للإحصاء تمكّن من:

✓ «المساعدة على اختيار العيّنات اختيارا دقيقا بحيث تكون ممثّلة للمجتمع Population المراد درسه.[3]

✓ «قياس معدّلات كثافة الخصائص الأسلوبيّة The density عند منشئ معيّن أو في عمل معيّن«.[4]

---

[1]- نفسه.

[2]- سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغويّة إحصائيّة، دار الفكر العربي، الطبعة الثّانية 1984، ص42.

[3]- نفسه.

[4]- نفسه.

✓ «قياس النّسبة بين تكرار خاصّة أسلوبيّة وتكرار خاصّة أسلوبيّة أخرى للمقارنة بينهما.».[1]

✓ «قياس التّوزيع الاحتمالي Sample frequency distribution لخاصّة أسلوبيّة معيّنة ".[2]

✓ «يخدم الإحصاء أيضا في التّعرّف إلى النّزعات المركزيّة في النّصوص.».[3]

و قد اهتمّ دارسو الأسلوب من وجهة نظر إحصائيّة بدراسة الأساليب المتزامنة في عصر مّا وأطلقوا عليها اسم "الدّراسة السّنكرونيّة Synchronic Study"، كما اهتمّوا بالتّطوّر التّاريخي للأساليب ووسموه "بالدّراسة الدّياكرونيّة Diachronic Study "، ويعتني هذا الأخير بدراسة الفروق الأسلوبيّة عبر تطوّرها التّاريخي. و هذا الصّنف الثّاني من الدّراسة الإحصائيّة هو ما يعنينا في ما نحن بصدده، أعني البحث في الفروق الأسلوبيّة بين الكلاسيكيّة والرّومنطقيّة، وتخصيصا في ظاهرة أسلوبيّة مخصوصة هي الاستعارة. وللنظر في مدى نجاعة هذا المنهج في دراسة الاستعارة بين الكلاسيكيين والرّومنطيقيين ننظر في عَلمين اهتمّا بهذه المسألة متّخذين من التّشخيص الأسلوبي الإحصائي منهجا، ومن الاستعارة خاصّيّة أسلوبيّة مادّة للبحث. أولهما غربي وهو جون كوهين Jean Cohen في كتابه "بنية اللّغة

---

[1]- نفسه، ص43.
[2]- نفسه.
[3]- نفسه، ص44.

الشّعريّة"[1] (Structure du langage poétique)، وثانيها عربيّ وهو سعد مصلوح في دراسته "في التّشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة: دراسة تطبيقيّة لقصائد في أشعار البارودي وشوقي والشّابي".[2]

- نموذج جون كوهين:

يندرج عمل كوهين الإحصائي، الذي حاول فيه التّمييز بين ثلاث مدارس شعريّة هي الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة والرّمزيّة، ضمن محاولته بناء نظريّة في الشّعريّة تعتمد معطيات علميّة دقيقة مؤيّدة بنتائج إحصائيّة. وجوهر هذه النّظريّة يقوم على مفهوم "العدول"، وهو المفهوم المركزي الذي بنى كوهين عليه تمييزه بين لغة النّثر ولغة الشّعر، وتمييزه بين المدارس الشّعريّة نفسها.

وما يعنينا في عمله الإحصائي هو "الاستعارة" التي اهتمّ بها في فصلين من كتابه "بنية اللّغة الشّعريّة"، هما الفصل الثّاني المعنون بـــ"مستوى الدّلالة: الإسناد"، والفصل الثّالث المعنون بـــ"مستوى الدّلالة: التّحديد". والاستعارة حسب كوهين هي الانزياح الذي يحدث في اللّغة على المستوى الدّلالي.

1- جان كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، تعريب محمّد الولي محمّد العمري، دار توبقال للنشر، طبعة أولى 1986.

2- سعد مصلوح: " في التّشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة: دراسة تطبيقيّة لقصائد في أشعار البارودي وشوقي والشّابي"، مجلّة الحياة الثّقافيّة، العددان 46/45، نوفمبر، ديسمبر 1987.

و قد حصر كوهين عمله الإحصائي في القصائد المنظومة فحسب يقول: "و إذا ما حصرنا تحليلنا في القصائد المنظومة فليس ذلك إلاّ لاحترام هذا المبدأ المنهاجي الذي يقتضي انسجام المواد المرصودة للبحث.»[1]

كما قصر اهتمامه على الشّعر الفرنسي، «على أنّ استخلاص نتائج مناسبة، ولو في الشّعر الفرنسي وحده، قد يكون في حدّ ذاته، نتيجة قيّمة، ولنا الحقّ في حصر طموحنا في هذا الأدب مع احتمال توسيع مجال هذه النتائج لاحقا، إذا تيسّر ذلك...».[2]

و قد وقع اختياره، من الشّعر الفرنسي، على ثلاثة شعراء من كلّ مدرسة أدبيّة:

المدرسة الكلاسيكيّة: كورني، وراسين، وموليير.

المدرسة الرّومنطيقيّة: لامرتين، وهيكو، وقنيي.

و قد أراد من خلال هذا المنهج ومن خلال هذه المادّة الوصول إلى نتائج علميّة مؤيّدة إحصائيا.

و يعنينا في بحثنا هذا هو ما توصّل إليه من نتائج في دراسته الإحصائيّة المقارنة بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة في مجال الاستعارة.

سنتتبّع هذه المقارنة الإحصائيّة في ثلاثة مستويات تركيبيّة تولّدت عنها الاستعارة: نعوت المنافرة، ونعوت اللّون المنافرة، ونعوت الحشو:

---

[1]- كوهين، مرجع مذكور، ص 23.
[2]- نفسه، ص 14.

* **نعوت المنافرة:** تبيّن النتائج الإحصائيّة بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة ما يلي:

المؤلّفون	العدد	المجموع	المعدّل
كورني راسين موليير	04 04 03	11	٪3.6
لامرتين هيكو ڤينيي	23 19 29	71	٪23.6

هذا الجدول الإحصائيّ يبيّن تجانس أفراد كلّ مجموعة، ولكن "النتيجة الأهمّ بالنّسبة إلينا تتجسّد في الفارق بالغ الدّلالة الذي نجده بين مجموعة وأخرى.».[1]

فلا يخفى التّصاعد الكمّي في الاستعارات النّاتجة عن نعوت المنافرة بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة. لذلك أكّد كوهين أنّ «هناك تطوّرا خطّيا باتّجاه تكثيف الخروق اللّغويّة".[2]

* أمّا النّوع الثّاني من الاستعارات النّاتج عن نعوت اللّون المنافرة والتي تُنتج ما يوسم بتجاوب الحواس، فقد أثبتت النتائج الإحصائيّة أنّ «الكلاسيكيين غير حاضرين في هذه اللاّئحة، فلأنّ الكلمات الدّالة على الألوان عندهم نادرة إلى حدّ أنّه من الصّعوبة القصوى الحصول على العدد

---

[1]- نفسه، ص119.
[2]- نفسه.

المطلوب للإحصاء. أضف إلى ذلك أنّ الأمثلة القليلة المتوفّرة عندهم تبيّن أنّ الانزياح يكاد يكون منعدما، فهم يستعملون كلّ نعوت الألوان بمعانيها الحقيقيّة أو في استعارات مستهلكة.».[1]

إلاّ أنّ هذا الضرب من الاستعارات بدأ في الظّهور مع الرّومنطيقيين وازدهر مع الرّمزيين، ويتأكّد بذلك الفارق الكمّي بين استعارات الكلاسيكيين واستعارات الرّومنطيقيين.

* أمّا النّوع الثّالث من الاستعارات، وهو النّاتج عن **نعوت الحشو**، فقد بيّن هو أيضا الفارق الكمّي بين الكلاسيكيين والرّومنطيقيين.

و بذلك استطاع كوهين انطلاقا من هذه المدوّنة ومن هذا المنهج الإحصائي أن يبيّن أنّ الفرق بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة هو فارق كمّيّ أساسا، مثلما أنّ الفرق بين النثر والشّعر هو فارق كمّيّ، يقول: «والفرق بين الشّعر والنّثر كمّيّ أكثر ممّا هو نوعيّ. إذ إنّما يتمايز هذان النّوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات، والفرق في هذه الكمّيّة يمكن أن ينحدر إلى أقل ما يمكن.».[2]

- نموذج سعد مصلوح:

تُعدّ دراسة سعد مصلوح "في التّشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة: دراسة تطبيقيّة لقصائد في أشعار البارودي وشوقي والشّابي "،[3]

---

[1]- نفسه، ص126.
[2]- نفسه، ص23.
[3]- سعد مصلوح،"في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة: دراسة تطبيقيّة لقصائد في أشعار البارودي وشوقي والشّابي".

إحدى أهم الدّراسات العربيّة التي نظرت في علاقة الاختلاف بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة من وجهة نظر إحصائيّة، أو ما يسمّيه بـــ"التّشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة ". وتهدف هذه الدّراسة حسب صاحبها إلى «الوصول إلى مؤشّرات موضوعيّة في فحص لغة النّصوص الأدبيّة، وتشخيص أساليب المنشئين. وهذه المؤشّرات والمقاييس الموضوعيّة ـــ في ظنّنا ـــ وسيلة منهجيّة منضبطة يمكن بها استنقاذ الدّرس الأدبي من ضباب العموميّة والتّهويم وتخليصه من سلطان الأحكام الذّاتيّة التي تفتقد السّند والدّليل، وتستعصي على التّحليل والتّعليل.».[1]

و قد اتّخذت هذه الدّراسة الإحصائيّة موضوعا لها ثلاثة شعراء يمثّلون مدارس أدبيّة مختلفة، «بدءا من الاتّجاه الإحيائي الخالص عند البارودي إلى الاتّجاه الرّومانسي المُجدّد الذي يمثّله الشّابي خير تمثيل، ومرورا بالمرحلة الإحيائيّة المجدّدة التي يتزعّمها أحمد شوقي.».[2]

و قد ضبط الكاتب أربعة أهداف أساسيّة لهذه الدّراسة:

"أولاـــ تقديم تصنيف إجرائي للاستعارة يختلف عن التّصنيف البلاغي المدرسي السّائد وذلك على أساسين أحدهما دلالي، والآخر نحوي. وهذا التّصنيف صالح في رأينا لأن يكون أساسا قابلا للتعديل والتّطوير تقوم عليه دراسة اللّغة الشّعريّة.

---

[1]- نفسه،ج1. ص.38
[2]- نفسه، ص39

ثانيا ــ الكشف عن خواص الاستعارة بوصفها سمة أسلوبيّة مميّزة Stylistic marker للبارودي وشوقي والشّابي من جهة، ولما يمثّلونه من اتّجاهات من جهة أخرى.

ثالثا ــ استجلاء طبيعة العلاقة بين التركيب النّحوي والخواص الدّلاليّة للاستعارة.

رابعا ــ الفرز والتّمييز بين الخواص المرتبطة بأسلوبيّة الشّاعر الفرد، وتلك التي تتعلّق باللّغة العربيّة وأنماط الاستعمال اللّغوي العامّة التي لا تختصّ بشاعر دون آخر.».[1]

و قد وقع الاختيار على نماذج من أشعار البارودي وشوقي والشّابي، لتطبيق المنهج الإحصائي عليها. وأخضع مصلوح اختياره لجملة من الشّروط، أهمّها عشوائيّة الاختيار، وتقارب نسبة النّصوص المختارة من مدوّنة كلّ شاعر، والاشتغال على قصائد كاملة لا أبيات مُختارة.

و أقام سعد مصلوح عمله الإحصائي على أساس تصنيفين للاستعارة:

أولهما دلالي «و به تنقسم الاستعارة، بما هي مركّب لفظي، إلى تجسيديّة وإحيائيّة وتشخيصيّة.».[2]

و ثانيهما نحوي "و به تنقسم الاستعارة، بما هي مركّب نحويّ، إلى فعليّة ومفعوليّة ووصفيّة وإضافيّة.».[3]

---

[1]- نفسه، ص 39.
[2]- نفسه، ص 44.
[3]- نفسه.

و انطلاقا من هذه المعطيات تمّ إحصاء الاستعارات المتواجدة في العيّنات المختارة، وتصنيفها بحسب بعديها الدّلالي والنّحوي.

و أدّت هذه العمليّة الإحصائيّة إلى النتائج التّالية:

* في ما يتعلّق بالكثافة الاستعاريّة أثبتت المعطيات الإحصائيّة "وجود فروق جوهريّة بين الشّعراء الثّلاثة في استخدام اللّغة التّصوّريّة Figurative language. ويبرز الشّابي في هذا المجال بوصفه أكثر الشّعراء الثّلاثة احتفاء باللّغة التّصوّريّة، وأبعدهم عن لغة السّرد والتّقرير.».[1] وبذلك نلاحظ التّطوّر الذي شهده الشّعر العربي في كثافة الاستعارة من الإحيائيين إلى الرّومنطيقيين.

* لا يكمن الاختلاف بين الإحيائيين والرّومنطيقيين فقط في كثافة اللّغة الاستعاريّة، بل في التّفاوت والتّباعد بين أنواع الاستعارات بحسب التّصنيف الدّلالي، حيث «تصل النّسبة المئويّة للاستعارة التّشخيصيّة في شعر البارودي إلى 42%، وتقع بذلك على رأس قائمة الأنواع الثّلاثة، تليها الاستعارة الإحيائيّة بنسبة 33%، ثمّ التّجسيديّة 25%". ويختلف هذا التّرتيب لأنواع الاستعارات في المدرسة الرّومنطيقيّة ممثّلة في الشّابي «حيث تحظى الاستعارة التّشخيصيّة بالقسط الأوفى 44%، تليها الاستعارة التّجسيديّة بنسبة 29%، ثمّ الاستعارة الإحيائيّة بنسبة 27%.". أمّا شوقي فيختلف التّرتيب عنده عن البارودي والشّابي «فالأولويّة لديه للاستعارة الإحيائيّة

---

[1]- نفسه، ج2، ص 6.

بنسبة 40%، تليها الاستعارة التّشخيصيّة بنسبة 34%، ثمّ تليها الاستعارة التّجسيديّة بنسبة 26%.».[1]

* أمّا ما توصّل إليه مصلوح بخصوص أنواع الاستعارات بحسب المركّبات النّحويّة، فيتمثّل خاصّة في اتّفاق الشّعراء الثّلاثة في إيثار الاستعارات الفعليّة ثمّ الإضافيّة على الاستعارات المفعوليّة والوصفيّة. في حين يختلف كلّ من البارودي وشوقي من جهة والشّابي من جهة أخرى «في التّرتيب التّنازلي للاستعارات الفعليّة والإضافيّة".[2]

* أدّي النّظر في علاقة الأنواع الدّلاليّة بالأنواع النّحويّة إلى إبراز أوجه الاختلاف والائتلاف بين الشّعراء الثّلاثة. ولعلّ أهمّ ما توصّل إليه هو "اتّفاق البارودي وشوقي في كافّة الظواهر التي جرى قياسها:

1- كثافة اللّغة الاستعاريّة.

2- توزيع الأنواع الدّلاليّة على الأنواع النّحويّة.» «واختلافهما مع الشّابي "في معظم ما اتّفقا عليه".[3]

و هكذا أراد سعد مصلوح لهذه المقارنة أن تقوم على أسس علميّة مؤيّدة بجداول إحصائيّة تثبت مقولته "أنّ الأدب فنّ، ولكنّ دراسة الأدب يجب أن تكون علما منضبطا.".[4]

---

[1]- نفسه، ص7.
[2]- نفسه، ص8.
[3]- نفسه، ص14.
[4]-نفسه، ج2، ص15.

خلاصة ما ننتهي إليه بعد النّظر في عملي كوهين ومصلوح أنهما انتهيا إلى نفس النّتائج تقريبا، في محاولة كشفهما عن مظاهر الاختلاف والتّباين بين الكلاسيكيين والرّومنطيقيين في تناول ظاهرة أسلوبيّة مخصوصة هي الاستعارة. فالباحثان توصّلا إلى أنّ التّمايز الحاصل بين الكلاسيكيين والرّومنطيقيين هو تمايز كمّيّ، فقد لاحظا استنادا إلى معطيات إحصائيّة دقيقة شدّة تواتر الاستعارة عند الرّومنطيقيين مقارنة بالكلاسيكيين رغم اشتغالهما على مدوّنات شعريّة مختلفة، وهذا الاختلاف الكمّيّ هو سرّ التّباين بين الاتّجاه الرّومنطيقي والاتّجاه الكلاسيكي. ولكن هذه النّتيجة على أهميّتها لا تمنع من توجيه مطاعن إلى المنهج، ونسبة القصور إليه، ومن أبرز وجوه هذا القصور نذكر:

- عجز المنهج الإحصائي عن تبيّن الفروق النّوعيّة بين استعمال شاعرين أو اتّجاهين مختلفين لنفس الظّاهرة الأسلوبيّة، وتوقّف إمكانيات المنهج عند حدود القياس الكمّي للظواهر.

- صعوبة الإحصاء في ظواهر أسلوبيّة معقّدة مثل ظاهرة الاستعارة.

يقول صلاح فضل في هذا الإطار: "قد تُضفي الحسابات العدديّة نوعا من الدّقّة الزّائفة على بيانات متشابكة أشدّ سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة، فلو فرضنا مثلا أنّ أحد الباحثين قد أعدّ دراسة عن الصّورة في شعر "محمود حسن إسماعيل» واستخدم فيها المنهج الإحصائي، فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عدّ كلّ تشبيه واستعارة ومجاز، بينما لو تأمّلنا هذا الشّعر لوجدناه أسرابا من الصّور المتراكبة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى، ومن ثمّ فإنّنا لا نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلاّ بشكل

تقريبي يتفاوت تبعا للمعايير التي نستخدمها في تحديد حجم الصّورة ودرجتها ومستواها وطريقة فكّ تداخلاتها.".[1]

– عدم اهتمام المنهج بظروف الإنشاء والتّقبّل وكلاهما يدخل في القيمة النّوعيّة للظاهر الأسلوبيّة لا في قيمتها الكمّيّة.

لم يستطع المنهج الإحصائي الإجابة عن الأسئلة التّالية: «كيف استخدم الأديب هذه الظّاهرة ولماذا؟ وماذا صنع بها؟ وما هي وظيفتها في التّنظيم الكلّي للعمل الأدبي.».[2]

و على تثميننا لأهمّيّة ما توصّلوا إليه، ودقّة ما كشفوا عنه، وجدوى العمل الإحصائي كعمل أولي، إلاّ أنّهم في اعتقادنا وقفوا دون الوصول إلى مكمن الاختلاف الأساسي في استعمال الاستعارة بين الكلاسيكيين والرّومنطقيين، هذا الاختلاف الذي نعتقد أنّه كيفيّ قبل أن يكون كمّيا، وهذا الاختلاف الكيفيّ هو ما تدّعي هذه الدّراسة البحث فيه، ولكن معوّلها لا على الإحصاء بل على العرفان، وإن كان الإحصاء يُقدّم كما أسلفنا معطيات أوليّة هامّة.

و قد اخترنا أن ننظر في الاستعارة عند الكلاسيكيين والرّومنطيقيين انطلاقا من مدوّنة مخصوصة ومنهج مخصوص، أمّا المدوّنة فيمثّلها ديوان أبي تمّام[3] وديوان المتنبّي[1] نموذجين عن الشّعر العربيّ القديم،

---

[1]- صلاح فضل، مرجع مذكور، ص227.

[2]- شفيق السّيّد، الاتجاه الأسلوبي في النّقد الأدبي، القاهرة، دار الفكر العربي 1986، ص177.

[3]- أبو الطّيب المتنبّي ، ديوان أبي الطّيّب المتنبّي، شرح العلامة عبد الرّحمان البرقوقي . حقق النّصوص و هذّبها و علّق حواشيها وقدّم لها الدّكتور فاروق الطّبّاع . طبعة شركة الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة و التوزيع و النّشر . بيروت لبنان . دون تاريخ.

وأعمال الشّابي الشّعريّة[2] وأعمال جبران العربيّة الكاملة،[3] نماذج عن الأدب الرّومنطيقي.

أمّا اختيار أبي تمّام والمتنبّي فقد تمّ لاعتبارات منها:

* أنّهما من أكثر الشّعراء القدامى استعمالا للاستعارة في شعرهما، فمدوّنتهما كفيلة بأن تقدّم لنا حقل عمل ثريّا، يفيدنا في ما نحن بصدده .

* ما أثارته استعاراتهما من جدل نقديّ واسع، و ما طرحته من إشكاليات نروم النّظر فيها وفق ما يقدّمه العرفانيون من آليات.

* أنّ الشّعر العربي بلغ مع أبي تمّام والمتنبّي ذروته، فهما خير معبّر عنه، وخير من هفوا إلى تجاوز ثوابته.

* النّظر في استعارات أبي تمّام والمتنبّي من زاوية جديدة، و الاستفادة من تطوّر العلوم المختلفة في مقاربة هذه الظّاهرة.

أمّا الشّابي و جبران فهما بلا منازع خير ممثّلين للأدب الرّومنطيقي العربي، فما قدّماه يُعدّ أنموذجا للرومنطيقيّة العربيّة يصعب أن نجد له نظيرا عند غيرهما .

كما تتوفّر مدوّنتاهما على حظ من الاستعارات كبير، يساعد على استجلاء خصائص هذه الظّاهرة عند الرّومنطيقيين.

---

[1]- أبو تمّام، ديوان أبي تمّام، تقديم وشرح محيي الدّين صيحي، دار صادر بيروت1997.
[2]- أبو القاسم الشّابي ،ديوان أبي القاسم الشّابي: المجلّد الأوّل :الشّعر، تحقيق الدّكتور إميل أ.كبا. دار الجيل بيروت ،.الطّبعة الأولى1997.
[3]- جبران خليل جبران ،المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران العربيّة، دار الجيل بيروت، .1994

أمّا بخصوص المنهج فإنّنا سنعتمد على ما حقّقه العرفانيون من اللّسانيين و علماء الدّلالة من انجازات في هذا الميدان، فقد تمكّن العرفانيون من قلب المفهوم التّقليدي للاستعارة الذي امتدّ من أرسطو إلى البراغماتيين، وأحدثوا رؤية جديدة للاستعارة ربطتها بالإدراك وبالتّجربة إلى جانب تجلّيها اللّغوي. فكان هدفنا الاستفادة ممّا حقّقه باحثون مثل لايكوف وجونسن وتيرنر وتالمي وسلطان وكليبر و غيرهم، من فتوحات في هذا المجال.

يمكننا أن نتبيّن الفروق بين الاستعارة عند الكلاسيكيين والرّومنطيقيين انطلاقا من المستويات التّالية:

- مستوى الاستعارات التّصوّريّة.
- مستوى استعارة خطاطة الصّورة.
- مستوى انسجام الخطاب.

1- الاستعارات التّصوّريّة بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة:

يميّز العرفانيون بين التّصوّرات الاستعاريّة التي تعتبر استعارات إدراكيّة عرفانيّة، كامنة في بنية الذّهن البشريّ ذاته، وتحكم تفكير الإنسان، وتُبنْين العديد من نشاطاته الإدراكيّة، وبين الاستعارات اللّغويّة التي تعتبر تعبيرا مخصوصا عن هذه الاستعارات التّصوّريّة، فما يستعمله النّاس من استعارات يوميّة متداولة تحكم جانبا كبيرا من تجربتهم الحياتيّة، وكذلك ما يبدعه الشّعراء من استعارات ما هو إلاّ تجلّيات لغويّة ممكنة للاستعارات التّصوّريّة الكامنة في العرفان. ولعلّ هذا ما أوجزه سلطان(Z. Kovecse) بقوله: "إنّ

الاستعارات التّصورّيّة طريقة في التّفكير، والتّعابير الاستعاريّة طريقة في الكلام".[1] وتقوم الاستعارة بإيجاز على فهم ميدان تصوّري مّا هو "الميدان الهدف" عن طريق ميدان تصوّري آخر هو "الميدان المصدر". أمّا قدرة الشّاعر وتميّزه عن مستعملي الاستعارات اليوميّة فتكمن في وجهين على الأقلّ، أوّلهما قدرته على خلق تصوّرات استعاريّة جديدة وإقناع الآخرين بها، وثانيهما التّصرّف في المعين الاستعاري التّصوّري المشترك عبر آليات مختلفة لإبداع استعارات لغويّة جديدة. فما الذي يميّز الاستعارات التّصوّريّة الرّومنطيقيّة عن نظيرتها الكلاسيكيّة؟

لعلّ أهمّ ما يميّز الخطاب الرّومنطيقي عن نظيره الكلاسيكي هو اختلاف النّظام التّصوّري الذي يحكم رؤية كلّ منهما للوجود، وهذه الأنظمة التّصوّريّة كما يقرّ بذلك العرفانيون مُبَنْيَنَة في جزء كبير منها استعاريا، ذاك ما يؤدّي إلى القول بأنّ التّصوّرات الاستعاريّة عند الرّومنطقيين مختلفة عن التّصوّرات الاستعاريّة عند الكلاسيكيين، وهو ما تعكسه التّجلّيات اللّغويّة لهذه التّصوّرات الاستعاريّة في كلا الخطابين. وسنحاول النّظر في عدد محدود من الاستعارات التّصوّريّة التي تبيّن الاختلاف بين الرّومنطقيين والكلاسيكيين:

– صورة الإنسان بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة:

*** الاستعارات المعبّرة عن الإنسان في الشّعر العربي القديم:**

الميدان	الميدان المصدر	الشّواهد

[1] - Z. Kovecse, METAPHOR: A Practical Introduction, OXFORD University Press 2002, p 4.

الهدف		
الإنسان	أسد	– أيا أسدا في جسمه روح ضيغم/ وكم أسد أرواحهنّ كلاب.[1]
		–تسعون ألفا كآساد الشّرى نضجت/جلودهم قبل نضج التّين والعنب.[2]
	سيف	–وسيفي لأنت السّيف لا ما تسلّه/لضرب وممّا السّيف منه لك الغمد.[3]
		– همام كنصل السّيف كيف هززته/وجدت المنايا منه في كلّ مضرب.[4]
	رمح	– وما أنا إلاّ سمهريّ حملته/ فزيّن معروضا وراع مسدّدا.[5]
		– كم فارس فيهم إذا استصرخوا/ مثل سنان الصّعدة اللاّمع.[6]
	نور	– تفضح الشّمس كلّما ذرّت الشّمـ/ ـس بشمس منيرة سوداء.[7]
		– أحبّك يا شمس الزّمان وبدره/ وإن لامني فيك السّهى والفراقد.[8]
		– أغدو على صحب كأنّ وجوههم/ سرج تزاهر أو نجوم سماء.[9]
	بحر	– كالبحر يقذف للقريب جواهرا/ جودا ويبعث للبعيد سحائبا.[10]
		– فلم أر قبلي من مشى البحر نحوه/ ولا رجلا قامت تعانقه الأسد.[11]
	جبل	– ولعمري لقد هززت بما قيـ/ ـل فألفيت أوثق الأطواد.[12]
	سحاب	–يا أحسن الصّبر زر أولى القلوب بها/ وقل لصاحبه يا أنفع السّحب.[13]
		– إنّما بدر بن عمّار سحاب/ هطل فيه ثواب وعقاب.[14]
	كلب	– وأكرمهم كلب و أبصرهم عم/ وأسهدهم فهد وأشجعهم قرد.[15]

---

[1]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 244.
[2]- ديوان أبي تمّام، مج1، ص 103.
[3]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 370.
[4]- ديوان أبي تمّام، مج1، ص 132.
[5]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 308.
[6]- ديوان أبي تمّام، مج1، ص 412.
[7]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 135.
[8]- نفسه، ص301.
[9]- ديوان أبي تمّام، مج1، ص 93.
[10]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 202.
[11]- ديوان أبي تمّام، مج1، ص 363.
[12]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 386.
[13]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 178.
[14]- نفسه، ص 205.
[15]- نفسه، ص361.

- يهيمن على الشّعر العربي القديم ضربان من الميادين المصادر، أحدهما يُفهم من خلاله الإنسان الممدوح مثل الأسد والسّيف والرّمح والجبل والبدر والشّمس، وغيرها، والثّاني يُفهم من خلاله الإنسان المذموم مثل الكلب والختزير والقرد وغيره.

- هذه الاستعارات التّصوّريّة تتجلى في الشّعر العربي القديم في شكل استعارات لغويّة متعدّدة، فاستعارة "الإنسان نور" مثلا تتجلّى في استعارات مثل: "الإنسان شمس"، "الإنسان بدر"، "الإنسان نجم"، وغيرها. واستعارة مثل "الإنسان سحاب" تتجلّى في استعارات مثل، "الإنسان غيث"، "الإنسان رباب"، "الإنسان ندى"، "الإنسان مطر"، "الإنسان وابل"، "الإنسان سيل"، وغيرها.

- هذه الاستعارات متواترة الحضور في الشّعر العربي القديم منذ العصر الجاهلي في تجلّيات لغويّة متعدّدة.

- المصادر التي فهم من خلالها العرب القدامى الإنسان مستمدّة من بيئتهم ومن مرجعياتهم الفكريّة والحضاريّة، وهي تعكس بالضّرورة تصوّراتهم الثّقافيّة عن الإنسان.

* الاستعارات المعبّرة عن الإنسان في الخطاب الرّومنطيقي:

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
	طائر	- إنّما النّاس في الحياة طيور/ قد رماها القضا بواد رهيب.[1]
		- وأغنّي بين الينابيع للفجر/ وأشدو كالبلبل التّيّاه.[2]

[1]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص158.
[2]- نفسه، ص202.

		– "كنت بالأمس طائرا حرّا أتنقّل بين السّواقي..."[1]
الإنسان	جبّار	–"وأنت أيّها الجبّار المصلوب، النّاظر من أعالي الجلجلة إلى مواكب الأجيال، السّامع ضجيج الأمم، الفاهم أحلام الأبديّة، أنت على خشبة الصّليب المضرّجة بالدّماء أكثر جلالا ومهابة من ألف ملك على ألف عرش في ألف مملكة. بل أنت بين النّزع والموت أشدّ هولا وبطشا من ألف قائد وألف جيش في ألف معركة."[2]
	نار	–"كنّا شرارة ضئيلة مكتنفة بالرّماد فصرنا نارا متّقدة فوق أكتاف الأودية."[3]
	عاصفة	"جبابرة تسير كالعواصف، وتتمايل كالبحار وتتنفّس كالبراكين"[4]
	نبع ماء	–"ثمّ لمست بأناملك أفكاري فتدفّقت أفكاري نهرا راكضا مترنّما يجرف الأعشاب الذّابلة."[5]
	شجرة	"كانت نفسي بالأمس شجرة قويّة مسنّة تمتد عروقها إلى أعماق الأرض، وتتعالى غصونها نحو اللانهاية"[6]
	ليل	"لقد صحبتك أيّها اللّيل حتّى صرت شبيها بك وألفتك حتّى تمازجت ميولي بميولك"[7]

– إنّ ما يمكن ملاحظته هو أنّ الميادين المصادر التي بُنين بها الإنسان في النّظام التّصوّري الرّومنطيقي، مختلفة عن تلك التي فُهم بها الإنسان عند الشّعراء العرب القدامى. وهذا يعكس اختلاف التّصوّرات الفلسفيّة التي تعكس رؤية كلّ منهما للوجود.

[1]- جبران خليل جبران، ص453.
[2]- جبران خليل جبران، مصدر مذكور، ص 444.
[3]- جبران خليل جبران، مصدر مذكور، ص 465.
[4]- نفسه، ص496.
[5]- نفسه ص452.
[6]- جبران خليل جبران، مصدر مذكور، ص 468.
[7]- نفسه، ص452.

- هذا الاختلاف في النّظام التّصوّري عكسته اللّغة في استعاراتها ومعجمها وبناها، فالتّحوّل في التّفكير اقتضى تحوّلا في التّعبير.

- يبدو أنّ هناك استعارة تصوّريّة مهيمنة في الخطاب الرّومنطيقي عنها تتفرّع استعارات أخرى متعدّدة، وهي استعارة "الإنسان طبيعة" التي تتفرّع عنها استعارات مثل استعارة "الإنسان الطّائر" التي تتجلّى بدورها في استعارات لغويّة متعدّدة، ويتمّ ذلك بتفريع الميدان المصدر إلى اقتضاءاته وماصدقاته، مثل "الإنسان بلبل"، "الإنسان طائر مكسور الجناح"، "الإنسان عصفور"، "الإنسان شحرور"، "الإنسان طائر الجبل"، وأيضا بتفريع الميدان الهدف إلى اقتضاءاته وماصدقاته، مثل، "النّفس طائر"، "الأمل طائر"، "الحلم طائر"، "الشّاعر طائر"، "القلب طائر"، "الحياة طائر"، وقد يتحوّل الكون بأسره إلى طائر.

- صورة المرأة بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة:

المرأة صورة مركزيّة في الأدب العربي القديم وفي الأدب العربي الرّومنطيقيّ، ولكن لكلّ رؤيته المخصوصة للمرأة، وقد تجلّى هذا الاختلاف في الاستعارات التّصوّريّة التي حكمت المنجز الأدبي لكلّ منهما، فالميادين المصادر التي استعملها الشّعراء العرب القدامى لفهم المرأة غير التي استعملها الرّومنطقيون:

*** الاستعارات المعبّرة عن المرأة في الشّعر العربي القديم:**

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد

المرأة	غزال	- يا حبّذا المتحمّلون وحبّذا/ واد لثمت به الغزالة كاعبا[1]
		- أفدي ظباء فلاة ما عرفن بها/مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب[2]
		- يا غزالا قطاف وجنته الور/ د ودرّ بفيه نثير.[3]
		- أمن ازديادك في الدّجى الرّقباء/ إذ حيث كنت من الظّلام ضياء[4]
	نور	- لها بشرُ الدّرّ الذي قُلّدت به/ ولم أر بدرا قبلها قُلّد الشّهبا[5]
		-فنعمتُ من شمس إذا حجبت بدت/من نورها فكأنّها لم تحجب.[6]
	زهرة	- سقاك وحيّانا بك الله إنّما/ على العيس نور والخدور كمائمه[7]
		- وسرب كنوّار الرّبيع تناقلت/ إلى موعد زوْلاته وخرائده.[8]
	شجرة	- مظلومة القدّ في تشبيهه غصنا/ مظلومة الرّيق في تشبيهه ضربا[9]
	رائحة طيّبة	- قلق المليحة وهي مسك هتكها/ ومسيرها في اللّيل وهي ذكاء[10]
		- ذات فرع كأنّما صوب العنـ/ ـبر فيه بماء ورد وعود[11]
		-نور العرارة نوره ونسيمه/ نشر الخزامى في اخضرار الآس.[12]
	معدن ثمين	- قد كان قاسمك الشّخصين دهرهما/ فعاش درّهما القديّ بالذّهب[13]

- عن هذه الاستعارات تتفرّع استعارات لغويّة متعدّدة، فالميدان الهدف يحضر عبر اقتضاءاته مثل، العيون والشّعر والقدّ والرّيق والشّفاه والأسنان والحواجب والنّهود وغيرها. والميدان المصدر يظهر في ماصدقات

[1]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص198.
[2]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 226.
[3]- ديوان أبي تمّام، مج2، ص 423.
[4]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 123.
[5]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 153.
[6]- ديوان أبي تمّام، مج1، ص 110.
[7]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 320.
[8]- ديوان أبي تمّام، مج1،2 ص 313.
[9]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 191.
[10]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 123.
[11]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 326.
[12]- ديوان أبي تمّام، مج2، ص 368.
[13]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 179.

متعدّدة، فالغزال مثلا يظهر في صورة الظبي والشّادن والبقر والمها والرّشأ وغيرها.

– هذه الاستعارات قدّمت مجتمعة صورة المرأة كما يراها الشّاعر العربي القديم، وهي صورة تشكّلت وفق رؤيته الجماليّة التي حدّدها واقعه الموضوعي والنّفسي، ونظامه الثّقافي والاعتقادي.

*** الاستعارات المعبّرة عن المرأة عند الرّومنطقيين:**

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
	كائن مقدّس	– كالملاك البريء كالوردة/ البيضاء كالموج في الخضمّ البعيد[1] – أيّ شيء تراك؟ هل أنت/ فينيس تهادت بين الورى من جديد[2] – "وقد غمر نور القمر وجهها وعنقها ومعصميها فبانت كتمثال عاج نحتته أصابع متعبّد لعشتروت ربّة الحسن والمحبّة".[3]
	موسيقى	– فتمايلت في الوجود كلحن/ بقريّ الخيال حلو النّشيد خطوات سكرانة بالأناشيد/ وصوت كرجع ناي بعيد[4] –"وكانت حركاتها بطيئة متوازنة أشبه شيء بمقاطع الألحان الاصفهانيّة..."[5]
	طفولة	– عذبة أنت كالطّفولة/ كالأحلام كاللّحن كالصّباح الجديد[6]
المرأة	حلم	– عذبة أنت كالطّفولة/ كالأحلام كاللّحن كالصّباح الجديد[7] – " إنّ الجمال في وجه سلمى لم يكن منطبقا على المقاييس التي وضعها البشر للجمال، بل كان غريبا كالحلم أو كالرّؤيا".[1]

---

[1]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص324.
[2]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص315.
[3]- جبران خليل جبران، ص 234.
[4]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص316.
[5]- جبران، ص ص 227-228.
[6]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص314.
[7]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص314.

نور	– وامنحيني السّلام والفرح/ الرّوحيّ يا ضوء فجري المنشود[2]
	– " جمال سلمى لم يكن في كمال جسدها بل في نبالة روحها الشّبيهة بشعلة بيضاء متّقدة"[3]
عمل فنّيّ	– أنت ما أنت؟ أنت رسم جميل/ عبقريّ من فنّ هذا الوجود[4]
	– " جمال سلمى كان نوعا من ذلك النّبوغ الشّعري الذي نشاهد أشباحه في القصائد السّامية والرّسوم والأنغام الخالدة". [5]
حياة	– أنت.. أنت الحياة في قدسها/السّامي وفي سحرها الشّجيّ الفريد[6]
زهر	– آه يا زهرتي الجميلة لو/ تدرين ما جدّ في فؤادي الوحيد[7]
	– "تسند رأسها الجميل بيدها مثلما تتّكء زنبقة ذابلة على أوراقها". [8]
ربيع	– أنت روح الرّبيع تختال في/ الدّنيا فتهتزّ رائعات الورود[9]

إنّ الميادين المصادر التي عبّر من خلالها الرّومنطقيون عن صورة المرأة تختلف عن تلك التي وظّفها الخطاب التّقليدي، لكن هذا الاختلاف ليس اختلافا لغويا فحسب بل هو اختلاف فلسفيّ يعكس رؤية رومنطيقيّة للمرأة مختلفة عمّا ساد في التّصوّر الكلاسيكي. هذه الصّورة التي جعلتها أقرب إلى الكائن المقدّس، أو الصّورة المجرّدة البعيدة عن التّصوير الحسّي الجسدي الغالب على الشّعر العربي القديم. إنّ التّحوّل في الاستعارات يعكس تحوّلا في التّصوّرات، فصورة المرأة مع الرّومنطيقيين شهدت تحوّلا نوعيا لا باعتبارها

---

[1]- جبران، ص228.
[2]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 318.
[3]- جبران، ص 228.
[4]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 315.
[5]- جبران، ص228.
[6]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 317.
[7]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص
[8]- جبران، ص360.
[9]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 315.

موضوعا جماليا فحسب، بل أيضا باعتبارها كائنا يرقى إلى مستوى المقدّس والطّاهر (الخيّر).

– الحبّ بين التّصور الكلاسيكي والتّصوّر الرّومنطيقي:

* استعارات الحبّ في الشّعر العربي القديم:

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
	نار	– يشكو الملام إلى اللاّوائم حرّه/ ويصدّ حين يلمن عن برحائه [1]
		– متى يشتفي من لاعج الشّوق في الحشا محن لها في قربه متباعد [2]
الحبّ	موت	– إنّ القتيل مضرّجا بدموعه/ مثل القتيل مضرّجا بدمائه [3]
	قيد	– يستأسر البطل الكميّ بنظرة/ ويجول بعين فؤاده وعزائه [4]
	ملك	– إذا كان قد ملك القلوب فإنّه ملك الزّمان بأرضه وسمائه [5]

* استعارات الحبّ في الشّعر العربي الرّومنطيقي:

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
	نور	– الحبّ شعلة نور ساحر هبطت/ من السّماء فكانت ساطع الفلق [6]
		–" أم هو شعاع كان محتجبا بالضّباب وقد ظهر الآن لينير خلايا نفسه؟" [7]

[1]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 120.
[2]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 293.
[3]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 117.
[4]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 118.
[5]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 120.
[6]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 267.
[7]- جبران خليل جبران، ص 103.

الحبّ	خمرة	-الحبّ جدول خمرة من تذوّقه/حاض الجحيم ولم يشفق من الحرق[1]
		- "ما هذه الخمرة السّائلة في كبد لم تحرّكها قط لواحظ الصّبتيت"[2]
	شيء مقدّس	- الحبّ روح إلهيّ مجنّحة/ أيّامه بيضاء الفجر والشّفق[3]
		-"ولكنّني سأرفع في وادي ظلّ الموت تمثالا للحبّ وأعبده"[4]
	بحر	- أنا يا تونس الجميلة في لجّ/ الهوى قد سبحت أيّ سباحه[5]
	عطر	- ويعبق منه أريج الغرام/ ونفخ الشّباب الحييّ السّعيد[6]
	موسيقى	- "ثمّ أصغيت فسمعت نغمة علويّة تهزّ جوارحي بعذوبتها وتمتلك كلّيتي بطهرها"[7]
	مخلّص	- "أمّا الآن فصرت طاهرة لأنّ ناموس الحبّ قد حرّرني"[8]
	قوّة سحريّة	- "فالحبّ قد أعتق لساني فتكلّمت، ومزّق أجفاني فبكيت، وفتح حنجرتي فتنهّدت وشكوت"[9]
	طائر	- "سيظلّ هذا الطّائر حائما مرفرفا فوق الينبوع"[10]
	زهرة	-" لا يعلمون بأنّ المحبّة هي الزّهرة الوحيدة التي تنبت وتنمو بغير معاونة الفصول"[11]
	شجرة	- "كنّا كزوجي طائر في دوحة الحبّ الأمين"

– الشّعر بين التّصوّر الكلاسيكي والتّصوّر الرّومنطيقي:

[1]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 267.
[2]- جبران خليل جبران، ص 103.
[3]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 267.
[4]- جبران خليل جبران، ص ص 247-248.
[5]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص
[6]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 227.
[7]- جبران خليل جبران، ص 138.
[8]- جبران خليل جبران، ص 140.
[9]- جبران خليل جبران، ص 216.
[10]- جبران خليل جبران، ص 245.
[11]- جبران خليل جبران، ص 236.

كان الشّعر دائما موضوعا لذاته، فلا نكاد نجد شاعرا لم يجعل الشّعر موضوعا لشعره، ينظّر من خلال نصوصه في الشّعر كيف يجب أن يكون؟ وقد تجلّت هذه الرّؤية من خلال استعارات مختلفة بيّنت رؤية الشّعراء العرب القدامى والشّعراء الرّومنطقيين للشعر.

*** الاستعارات التّصوّريّة المعبّرة عن الشّعر في الشّعر العربي القديم.**

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
	سلاح	- في كلّ يوم للقوافي جولة/ في قلبه ولأذنه إصغاء وإغارة ما احتواه كأنّما/ في كلّ بيت فيلق شهباء[1]
الشّعر	طريدة	- أراكض معوصات الشّعر قصرا/ فأقتلها وغيري في طراد[2]
	كائن حيّ	- بعيد على قربها وصفها/ تغول الظّنون وتنضى القصيدا[3]
	درّ	- بياض وجه يريك الشّمس حالكة/ ودرّ لفظ يريك مخشلبا[4]

*** الاستعارات التّصوّريّة المعبّرة عن الشّعر عند الرّومنطقيين:**

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
	لغة الرّوح	- شعري نفاثة صدري/ إن جاش فيه شعوري[5]
		- يا شعر أنت فم/ الشّعور وصرخة الرّوح الكئيب[6]
	حرّيّة	- ما الشّعر إلاّ فضاء/ يرفّ فيه مقالي[1]

---

[1]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 128.
[2]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 376.
[3]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 359.
[4]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 191.
[5]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 388.
[6]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 391.

	طيف	- فإنّما هو طيف/ يسعى بوادي الظّلال[2]
	ثروة	- يا شعر أنت ملاكي/ وطارفي وتلادي[3]
	وحي	- يا شعر يا وحي/ الوجود الحيّ يا لغة الملائك[4]
الشّعر	صوت	- يا شعر أنت نشيد/ أمواج الخضمّ السّاحره[5]
	الطّبيعة	- يا همس أمواج/ المساء الباسمات الحائره[6]
	صديق	- يا ناي أحلامي/ الحبيبة يا رفيق صبابتي لولاك متّ بلوعتي/ وبشقوتي وكآبتي[7]
	طائر	- فاصدح على قمم/ الحياة بلوعتي يا طائري[8]

- لقد عكس مفهوم الشّعر عند العرب القدماء الوظيفة التي اضطلع بها في نظامهم الثّقافي، باعتباره لسان حالهم، يذمّون به أعداءهم، ويذودون به عن شرفهم، ويعلون به أنفسهم، وقد جلّت الاستعارات اللّغويّة هذه التّصوّرات وكشفت عنها بوضوح.

- إنّ اختلاف التّصوّر الرّومنطيقيّ للشعر عن التّصوّر العربيّ القديم، ولّد ممارسة إبداعيّة مختلفة عن الممارسة للإبداعيّة التّقليديّة

- قدّس الخطاب الرّومنطيقي الشّعر وجعله في مرتبة الوحي، لغة الآلهة، ولا غرابة أن تتكرّر صورة الشّاعر النّبيّ في ممارساتهم الإبداعيّة.

---

[1]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 389.
[2]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 389.
[3]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص
[4]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 394.
[5]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 397.
[6]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 400.
[7]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 400
[8]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 400.

- يرادف الشّعر عند الرّومنطقيين الحلم والوحي والطّفولة، وهي الرّموز التي قدّسها الرّومنطقيون و أحلّوها مكانة هامّة في شعرهم.

- صورة الموت بين التّصوّر الكلاسيكي والتّصوّر الرّومنطيقي:

الموت من الموضوعات الإنسانيّة التي عبّر عنها الشّعر في الأزمنة والأمكنة جميعها، باعتباره حقيقة وجوديّة رافقت كينونة الإنسان، ولكنّ النّظرة إلى الموت اختلفت بين الكلاسيكيين والرّومنطيقيين، وقد تجلّى ذلك من خلال الاستعارات المعبّرة عن الموت في الأدبين الكلاسيكي والرّومنطيقي:

* الاستعارات المعبّرة عن الموت في الشّعر العربي القديم:

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
الموت	حيوان مفترس	- الموت أقرب مخلبا من بينكم/ والعيش أبعد منكم لا تبعدوا[1]
	شراب	- وما تركوا معصية ولكن/ يعاف الورد والموت الشّراب[2]
		- نحن بنو الموتى فما بالنا نعاف ما لا بدّ من شربه[3]
	عدوّ	- كأنّ الرّدى عاد على كلّ ماجد/ إذا لم يعوّذ مجده بعيوب[4]
		- غدرت يا موت كم أفنيت من عدد/بمن أصبت وكم أسكتّ من لجب[5]
	نوم	- لابدّ للإنسان من ضجعة/ لا تقلب المضجع عن جنبه[6]

---

[1]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 333.
[2]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 167.
[3]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص255.
[4]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 148.
[5]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 175.
[6]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 255.

سجن	– لقد أصبح الجرذ المستغير/ أسير المنايا صريع العطب[1]	

* الاستعارات المعبّرة عن الموت عند الرّومنطقيين:

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
	عاصفة	–يودّ الفتى لو خاض عاصفة الرّدى/وصدّ الخميس المجرّ والأسد الوردا[2]
		– "اقترب الموت وبصوت يحاكي الرّعد قال".[3]
	روح جميل	– إلى الموت فالموت روح جميل/ يرفرف من فوق تلك الغيوم[4]
		– "هاأنذا أيّها الموت الجميل، اقتبل نفسي يا حقيقة أحلامي"[5]
	طائر	– ثمّ اختفت أوّاه/ طائرة بأجنحة المنون[6]
	جبّار	–والموت كالمارد الجبّار منتصب/في الأرض يخطف من قد خانه الأجل[7]
الموت	منبع عذب	– ولست براو إذا ما ظمئت/ من المنبع العذب قبل الممات[8]
	مهد وثير	– إلى الموت فالموت مهد وثير/ تنام بأحضانه الكائنات[9]
	خلاص	– هو الموت طيف الخلود الجميل/ ونصف الحياة الذي لا ينوح[10]
		– "ومتى نبلغ قبضة الموت فنرتاح من سكينة العدم"[11]
	طيف الخلود	– هو الموت طيف الخلود الجميل/ ونصف الحياة الذي لا ينوح[12]

[1]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 249.
[2]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص
[3]- جبران، 365.
[4]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 189.
[5]- جبران، ص 366.
[6]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 299.
[7]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 147.
[8]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 190.
[9]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 190.
[10]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 191.
[11]- جبران، ص204.
[12]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 191.

شراب	– حتّى دهته اللّيالي/ وجرّعته منونه[1]
	– إلى الموت فالموت جام رويّ/ لمن أظمأته سموم الفلاة [2]
ظلام	– والدّهر يدفن في/ ظلام الموت حتّى الذّكريات[3]
ضباب	– حتّى يواريها ضباب/ الموت في وادي الدّثور[4]
نور	– "دعي جسدي يرقد مع الذين رقدوا ودعي روحي تستيقظ لأنّ الفجر قد لاح والحلم قد انتهى".[5]

إنّ الموت في التّصوّر الرّومنطيقي غيره في التّصوّر الكلاسيكي ويمكن أن نفهم ذلك من خلال الميادين المصادر التي بنى من خلالها كلّ منهما صورة الموت، فقد غلب عليه الطّابع السّلبي في الاستعارات الكلاسيكيّة، فالموت عدوّ دائم يُفقد الإنسان حياته أو حيوان كاسر ينشب مخالبه في جسد الإنسان، أمّا عند الرّومنطقيين فإنّ الموت هو المخلّص الذي يرجوه الرّومنطيقيّ ويفضّله على حياة بائسة قاسية، وهو الملجأ الذي ينتظره ليعود به إلى عالمه الجميل.

إضافة إلى هذه المجالات التي بدا فيها الاختلاف واضحا بين تصّورات الرّومنطيقيين والكلاسيكيين، فإنّنا نجد موضوعات رومنطيقيّة بامتياز تجلّت استعاريا في منجزهم الأدبي، وعبّرت عن رؤيتهم وفلسفتهم المختلفة، ومنها:

– الطّفولة في النّظام التّصوّري الرّومنطيقي:

*** الطّفولة ميدانا هدفا في استعارات الرّومنطقيين:**

[1]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 421.
[2]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 190.
[3]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 220.
[4]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 223.
[5]- جبران، ص260.

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
	لحن	– يا أيّها الطّفل الذي/ قد كان كاللّحن الجميل[1]
	ورد	– يا أيّها الطّفل الذي/ قد كان كاللّحن الجميل والوردة البيضاء / تعبق في غيابات الأصيل[2]
الطّفولة	حلم	– لله ما أحلى/ الطّفولة إنّها حلم الحياة عهد كمعسول الرّؤى/ ما بين أجنحة السّبات[3]
	شعر	– إنّ الطّفولة حقبة/ شعريّة بشعورها ودموعها وسرورها/ وطموحها وغرورها[4]
	نور	– عظّم الموت طفلها وهو نور/ في دجاها من قبل عهد الفطام[5]

– الحلم في النّظام التّصوّري الرّومنطيقي:

* الحلم ميدانا هدفا في استعارات الرّومنطقيين:

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
	إنسان	– وقد كان له قلب كالطّفل يد/ الأحلام تهدهده[6]
	طائر	– واجعل لياليك أحلاما مغرّدة/ إنّ الحياة وتدوي به حلم[1]
	رداء	– وكم نسجت من الأحلام أردية/ قد مزّقتها اللّيالي وهي تبتسم[2]

[1]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 217.
[2]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 217.
[3]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 403.
[4]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 404.
[5]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 426.
[6]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 305.

الحلم	نبات	- فيك تنمو زنابق الحلم/ العذب وتذوي لدى لهيب الخطوب[3]
	بحر	- ويقود الوهم الجميل للجّة/ الأحلام منها ينتقي وينضّد[4]
	عطر	- وجمال الظّلام يعبق/ بالأحلام والحبّ فابسمي والثميني[5]

* الحلم ميدانا مصدرا في استعارات الرّومنطقيين:

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
المرأة		- "أنت كالأحلام"، "أنت دنيا من الأحلام".
		- "أنّ الجمال في وجه سلمى لم يكن منطبقا على المقاييس التي وضعها البشر للجمال، بل كان غريبا كالحلم أو الرّؤيا"[6]
الشّاعر	حلم	- "بل كنت كالحلم أسعى تحت جنح اللّيل أدخل من شقوق النّوافذ إلى خدور العذارى النّائمات"[7]
الطّفولة		- لله ما أحلى/ الطّفولة إنّها حلم الحياة[8]
الحياة		- واجعل لياليك أحلاما مغرّدة/ إنّ الحياة وتدوي به حلم[9]
اللّيل		- واجعل لياليك أحلاما مغرّدة/ إنّ الحياة وتدوي به حلم[10]

- الموسيقى في التّصوّر الرّومنطيقي

1- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 234.
2- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 208.
3- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 156.
4- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 413.
5- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 334.
6- جبران خليل جبران، ص228.
7- جبران خليل جبران، ص 453.
8- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 403.
9- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 239.
10- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 239.

* الموسيقى ميدانا هدفا في استعارات الرّومنطقيين:

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
	سحر	– "سحر عجيب مازج صوت حبيبتي وفعل بمشاعري ما فعل"[1]
	إله	– " يا أوتربي المقدّسة لقد رقصت أخواتك الفنون فيما غبر من الأجيال زمنا"[2]، "والموسيقى عند اليونان والرّومان كانت إلها مقتدرا".[3]
	وحي	– "وجد الإنسان فأوحيت إليه الموسيقى من العلاء لغة"[4]
الموسيقى	عبادة	– "النّهاوند صلاة والدة نأى ابنها إلى أرض بعيدة"[5]
	نور	– "الموسيقى كالمصباح تطرد ظلمة النّفس"[6]
	خمرة	– "يا خمرة القلوب الرّافعة شاربها إلى أعالي عالم الأخيلة"[7]
	بحر	– "في أمواجك نسلّم أنفسنا وفي أعماقك نستودع قلوبنا"[8]
	لغة الرّوح	–" فالموسيقى هي لغة النّفوس"، "عواطفها المتجسّمة بموسيقى هي صوت النّفس"[9]، "إنّما الموسيقى لغة الرّوح".[10]
	شعر	–"الموسيقى كالشّعر والتّصوير، تمثّل حالات الإنسان المختلفة"[11]

---

[1]- جبران خليل جبران، ص85.
[2]- جبران خليل جبران، ص93.
[3]- جبران خليل جبران، ص 87.
[4]- جبران خليل جبران، ص86.
[5]- جبران خليل جبران، ص92.
[6]- جبران خليل جبران، ص86.
[7]- جبران خليل جبران، ص94.
[8]- جبران خليل جبران، ص94.
[9]- جبران خليل جبران، ص85.
[10]- جبران خليل جبران، ص 543.
[11]- جبران خليل جبران، ص91.

* الموسيقى ميدانا مصدرا في استعارات الرّومنطقيين:

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الشّواهد
الطّفولة		- يا أيّها الطّفل الذي/ قد كان كاللّحن الجميل[1]
الحزن		- فحياتي ألفت لحن الأسى[2] - وشجون تثير في القلب/ آلاما تغنّي بصوتها الأثّات[3]
القلب		- وهو ناي الجمال والحبّ/ والأحلام لطن حطّمته الدّواهي[4] - حتّى غدا قلبي كناي مترع/ ثمل من الألحان والأنغام[5]
المرأة	موسيقى	- "أنت كاللّحن" — خطو كالنّشيد —"أنت أنشودة الأناشيد" — "أنت كلحن عبقريّ" — "صوت كرجع النّاي". -"القيثارة التي طرحت تحت الأقدام"[6]، "رأيت المرأة كالقيثارة في يد رجل لا يحسن الضّرب عليها".[7]
الزّمن		- ولمست أوتار الدّهور فلم تفض/ إلاّ أنينا داعيا مكلوما[8]
النّور		- ليست تستهويه ألحان السّرور/ وأغاني النّور[9]
الحياة		- إنّ هذي الحياة قيثارة الله/ وأهل الحياة مثل اللّحون[10]
الرّوح		"لقد تراخت أوتار روحي غي منزا جلال باشا"[11]
الطّبيعة		" وقالوا إنّ رنّات أوتار أبولون صدى صوت الطّبيعة".[12]
الحبّ		"هي أوّل رنّة سحريّة على أوّل وتر من قيثارة القلب البشري".[1]

---

[1]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 217.
[2]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 174.
[3]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 180.
[4]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 205.
[5]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 368.
[6]- جبران خليل جبران، ص277.
[7]- جبران خليل جبران، ص 313.
[8]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 194.
[9]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 175.
[10]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 144.
[11]- جبران خليل جبران، ص 543.
[12]- جبران خليل جبران، ص 87.

هذه التّصوّرات الاستعاريّة لا نجد لها نظيرا في الشّعر العربيّ القديم، فهي تصوّرات رومنطيقيّة بامتياز، عكست نظرة الرّومنطقيين الجديدة للحياة، ومرجعياتهم الفكريّة والفلسفيّة المختلفة عن المرجعيات الكلاسيكيّة.

لقد بيّنت لنا هذه النّماذج أنّ الاختلاف بين الاستعارة عند الكلاسيكيين والاستعارة عند الرّومنطقيين ليس اختلافا كمّيا فحسب، بل هو أيضا وبصورة أساسيّة اختلاف عرفانيّ يرجع إلى اختلاف تصوّرات كلّ منهما عن الوجود والإنسان، وهذا الاختلاف الكامن في العرفان عكسته اللّغة من خلال التّجلّيات اللّغوية المختلفة في المدوّنة الكلاسيكيّة والمدوّنة الرّومنطيقيّة.

– الاشتراك في الاستعارات التّصوّريّة والاختلاف في تجلّياتها اللّغويّة.

إنّ الاختلاف بين الكلاسيكيين والرّومنطيقيين أمر لا جدال فيه، يعكسه اختلافهم في الاستعارات التّصوّريّة التي تُبْنَين فلسفة كلّ فريق ومرجعياته الفكريّة، لكنّ هذا الاختلاف لا يمنع من وجود استعارات تصوّريّة مشتركة نجدها في الشّعر العربيّ القديم كما نجدها في الأدب الرّومنطيقي. وهو اشتراك لا ينفي تميّز كلّ منهما بطريقته المخصوصة في التّعبير اللّغويّ عن هذه الاستعارات. وهذا مظهر آخر من مظاهر الاختلاف بين الكلاسيكيين والرّومنطيقيين. فقد ينطلق الرّومنطيقيّ من استعارة تصوّريّة موروثة عن المنجز الشّعريّ التقليدي وقد أضحت من المشترك

---

[1]- جبران خليل جبران، ص 354.

المتداول، لكنه عبر آليات مختلفة مثل التّوسيع والإفاضة والمساءلة والتّركيب وغيرها، يمنح هذه الاستعارة روحا جديدة تسمها بميسم خاصّ، وتجعلها في صورة المبتكرة الجديدة، ومن هذه التّصوّرات الاستعاريّة الجديدة نذكر:

* المرأة نور: "المرأة نور" من الاستعارات المستهلكة في المدوّنة الشّعريّة التّقليديّة، وتجلّياتها اللّغويّة متعدّدة، ومنها "المرأة شمس" و"المرأة قمر" و"المرأة نجم" و "المرأة ضوء"، وأمثلة هذا، في الشّعر العربيّ القديم، لا تُحصى. وقد حافظ الرّومنطيقيون على هذا التّصوّر نفسه لكنّهم جلّوه لغويا في شكل مختلف، يقول الشّابي موظّفا هذه الاستعارة:

- وامنحيني السّلام والفرح   الرّوحيّ يا ضوء فجري المنشود.[1]

- كأغاني الطّيور كالشّفق   السّاحر كالكوكب البعيد السّعيد.[2]

ويقول جبران: "فالكآبة كانت وشاحا معنويا ترتديه فتزيد محاسن جسدها هيبة وغرابة، وتظهر أشعّة نفسها من خلال خيوطه كخطوط شجرة مزهرة من وراء ضباب الصّباح".[3]

* "الرّيق ماء طيّب": هذه الاستعارة متداولة في الشّعر العربيّ القديم، وعاودت الحضور في الشّعر الرّومنطيقي في شكل جديد، يقول الشّابي:

إنّ نار الحياة والكوثر   المنشود في ثغرك الشّهيّ الحزين

فهو كأس سحريّ لرحيق   الخلد قد صاغها إله الفنون[4]

---

[1]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 318.
[2]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 325.
[3]- جبران خليل جبران، ص228.
[4]- جبران خليل جبران، ص ص 338-339.

* الحبّ نار: استعارة "الحبّ نار" استعارة مستهلكة في التّاريخ البشري، وفي الشّعر العربيّ القديم، وتمتد أيضا إلى الشّعر الرّومنطيقي، فقد استغلّ الرّومنطقيون نفس الاستعارة وجلّوها في تعابير لغويّة مختلفة:

يقول جبران: "جرى كلّ ذلك قبل أن تستيقظ حياتي من سبات الحداثة العميق، وقبل أن توقد الآلهة شعلة المحبّة في قلبي."[1]

فالحبّ عند جبران نار لكنّها نار إلهيّة بعثها اللّه في قلب جبران، يقول: "كنت في الثّامنة عشرة عندما فتح الحبّ عينيّ بأشعّته السّحريّة، ولمس نفسي لأوّل مرّة بأصابعه النّاريّة".[2]

يقول أيضا: "ألا فاخبروني ما هذه الشّعلة التي تتّقد في صدري وتلتهم قواي وتذيب عواطفي وميولي؟".[3]

– الاستعارة ومستويات الألفاظ بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة:

قدّم العرفانيون رؤية تصنيفيّة للمقولات في مستوى تنظيمها الخارجي فيما أطلقوا عليه التّصنيف العمودي، ويقوم هذا التّصنيف على نظام التّدرّج القائم على مبدأ التّضمّن. وقد قدّمت إليانور روش تصنيفا يقوم على ثلاثة مستويات، متجاوزة به التّصنيف الأرسطي:

– المستوى الأعلى niveau superordonné.

– المستوى القاعدي niveau de base

[1]- جبران خليل جبران، ص 137.
[2]- جبران خليل جبران، ص 213.
[3]- جبران خليل جبران، ص 446.

- المستوى الأدنى niveau subordonné .

وقد كشفت بحوث روش ورفاقها عن طريق الاختبارات البسيكولجيّة التي قاموا بها الأسبقيّة العرفانيّة للمستوى القاعدي، فهو المستوى الأسرع في إثبات هويّته من قبل المتقبّل، وهو مستوى التّسمية المفضّل عند متكلّمي اللّغة ذلك أنّه الأكثر جريانا وتداولا بين النّاس، وهو الأوّل تقبّلا بالنّسبة للطفل الذي يتعلّم أوّلا الألفاظ القاعديّة فالعليا فالدّنيا، وبذلك فهو المستوى البارز في التّصنيف المقولي، وهو المستوى الذي نستطيع التّعبير عنه بصورة ذهنيّة أو حسّية واحدة، فنحن نستطيع أنّ نمثّل مقولة الكلاب بصورة كلب لكنّنا لا نملك هذه الصّورة في المستوى الأعلى أي الحيوان. كما يمتلك المستوى القاعدي نظاما حركيا متشابها لا يتوفّر عليه المستوى الأعلى. لذلك كانت الألفاظ القاعديّة هي الأولى دخولا إلى المعجم، والأقصر، والأسهل نطقا، والأقل تكليفا عرفانيا[1]. ويجمل لايكوف خصائص المستوى القاعدي في أربعة مبادئ هي، "الإدراك الحسّي" حيث يمكن أن تدرك عناصرها بشكل كلّيّ، و"الوظيفة" حيث تمثّل برنامجا حركيا متماثلا مثل الحركات التي نأتيها عند استعمال أيّ نوع من الكراسي، و"المخاطبة" فهو الأسهل استعمالا في التّخاطب، و"التّنظيم المعرفي" حيث أنّ أغلب خاصّيات المقولة تكمن في هذا المستوى.[2]

[1] - G.Kleiber, La Sémantique du prototype : catégories et sens lexical, P.U.F 1990, pp83-97.

[2]- G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind, the University of Chicago Press1987. pp 49-50.

وتميل الاستعارة كما يقرّ بذلك لايكوف إلى استعمال الألفاظ القاعديّة، بخصائصها التي ذكرناها، وقد بدا لنا أنّ الشّعر العربيّ القديم يميل في تجلية استعاراته لغويا إلى استعمال ألفاظ المستوى القاعدي، وسنحاول النّظر في ذلك من خلال بعض المقولات.

فإذا نظرنا إلى مقولة السّيف في مدوّنتي المتنبّي وأبي تمّام وجدناهما يستعملان هذه المقولة ميدانا مصدر وفق الجدول التّالي:

– السّيف ميدانا مصدرا في شعر المتنبّي:

مقولة السيف	تواترها ميدانا مصدرا	أمثلة
السّيف	40	إذا ضربت في الخرب بالسّيف كفّه/تبيّنت أنّ السّيف بالكفّ يضرب[1]
الحسام	09	حمّالة ذا الحسام على حسام/ وموقع ذا السّحاب على سحاب[2]
الصّارم	03	لأمر أعدّته الخلافة للعدى/ وسمّته دون العالم الصّارم العضبا[3]
المهنّد	02	صح يا لجلهمة تجبك وإنّما/ أشفار عينيك ذابل ومهنّد[4]

– السّيف ميدانا مصدرا في شعر أبي تمّام:

مقولة السيف	تواترها ميدانا مصدرا	أمثلة
السّيف	49	أنت شهاب في الملمّات ثاقب/ وسيف إذا ما هزّك الحقّ قاصل[5]

---

[1]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص 234.
[2]- نفسه، ص144.
[3]- نفسه، ص 160.
[4]- نفسه، ص 339.
[5]- ديوان أبي تمّام، مج 2، ص55.

الحسام	07	أنا الحسام أنا الموت الزّؤام أنا النّـ/ـنار الضّرام أنا الضّرغامة العتد[1]
النّصل	05	همام كنصل السّيف كيف هززته/ وجدت المنايا منه في كلّ مضرب[2]

ما نلاحظه أنّ المتنبّي و أبا تمّام كانا أميل إلى استعمال اللّفظ القاعدي ميدانا مصدرا في بناء استعارهما، أكثر من غيره من الألفاظ الأخرى، هذا طبعا إذا اعتبرنا بقيّة أسماء السّيف صفات له أو ماصدقات تندرج ضمن مقولته وليست مترادفات، وأمّا إذا اعتبرناها من المترادفات فهي كلّها إذن من الألفاظ القاعديّة، وهذا يزيد موقفنا دعما.

- الأسد ميدانا مصدرا في استعارات المتنبّي:

مقولة الأسد	تواترها ميدانا مصدرا	أمثلة
الأسد	34	أسد فرائسها الأسود يقودها/ أسد تصير له الأسود ثعالبا[3]
اللّيث	22	يا بدر يا بحر يا غمامةيا/ ليث الشّرى يا حمام يا رجل[4]
الضّيغم	09	إلى القابض الأرواح والضّيغم الذي/تحدّث عن وقفاته الخيل والرّحل[5]

- الأسد ميدانا مصدرا في استعارات أبي تمّام:

مقولة الأسد	تواترها ميدانا مصدرا	أمثلة
الأسد	41	يا صاحب القبر دعوى غير متّئب/إن قال أودى النّدى والبدر والأسد[6]
اللّيث	26	هو اللّيث ليث الغاب بأسا ونجدة/وإن كان أحيا منه وجها وإكراما[7]

---

[1]- نفسه، ص221.
[2]- نفسه، مج1، ص132.
[3]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج1، ص201.
[4]- نفسه، مج2، ص236.
[5]- نفسه، ص216.
[6]- ديوان أبي تمّام، مج2، ص302.
[7]- نفسه، ص127.

الضّرغام	05	أنا الحسام أنا الموت الزّؤام أنا النّـ/ ـنار الضّرام أنا الضّرغامة العتد[1]

مهما كان اعتبارنا لهذه الأسماء، من المترادفات أو هي مجرّد صفات وهي بذلك ألفاظ دنيا تنتمي إلى مقولة الأسد، فإنّ الشّعر العربيّ القديم ومثلما يوضحه نموذجا أبي تمّام والمتنبّي كان أميل إلى استعمال اللّفظ القاعدي "أسد"، ميدانا مصدرا.

وإن كان الغالب على الاستعمال المجازي في الشّعر العربيّ القديم ميله إلى الألفاظ القاعديّة، وهذا أمر وجدناه ينسحب على أغلب المقولات، فإنّه يُلحظ في أحيان أخرى استعمال الألفاظ الطّرازيّة التي تعتبر خير ممثّل للمقولة، وقد تواترت هذه الألفاظ حتّى أضحت بمثابة الألفاظ القاعديّة المعبّرة عن كامل المقولة، مثل البدر في مقولة القمر والورد والنّور في مقولة الزّهور وغيرها.

– القمر ميدانا مصدرا في استعارات أبي تمّام:

مقولة القمر	تواترها ميدانا مصدرا	أمثلة
القمر	32	الحسن جزء من وجهك الحسن/ يا قمرا موفيا على غصن[2]
البدر	41	هي البدر يغنيها تودّد وجهها/ إلى كلّ من لاقت وإن لم تودّد[3]
الهلال	13	يا هلالا غدا عليه المحاق/ أين ذاك الضّياء والإشراق[4]
المحاق	02	أمسى بك الإسلام بدرا بعدما/ محقت بشاشته محاق هلال[5]

---

[1]- نفسه، مج1، 221.
[2]- ديوان أبي تمّام، مج2، ص 458.
[3]- نفسه، ص248.
[4]- نفسه، ص249.
[5]- نفسخ، ص71.

– القمر ميدانا مصدرا في استعارات المتنبّي:

مقولة القمر	تواترها ميدانا مصدرا	أمثلة
القمر	18	بدت قمرا ومالت خوط بان/ وفاحت عنبرا ورنت غزالا[1]
البدر	32	يا بدر إنّك والحديث شجونا من لم يكن لمثله تكوين[2]
الهلال	06	وما لمن ينصب الحبائل في الأر/ ض ومرجاه أن يصيد الهلالا[3]
المحاق	02	وقد أخذ التّمام البدر فيهم/ وأعطاني من السّقم المحاقا[4]

هذا الاستعمال للألفاظ القاعديّة والطّرازيّة وسم الشّعر العربيّ القديم بخصائص أسلوبيّة أهمّها البيان والوضوح اللّذان حظيا باهتمام نقّادنا العرب القدامى.

أمّا عند الرّومنطيقيين، وتخصيصا الشّابي وجبران، فالأمر مختلف، إذ نجد على عكس الشّعراء العرب القدامى ميلا إلى استعمال ألفاظ المستوى الأدنى، ويتمّ هذا الاستعمال عبر آليّة مخصوصة، فالرّومطيقيون يستعملون اللّفظ القاعديّ ويتبعونه بصفة أوصفات متتالية تخرج اللّفظ من الاشتراك إلى التّخصيص، ومن المستوى القاعدي إلى المستوى الأدنى، فتزيد من ثرائه الدّلالي بعد أن أضافت له معينمات جديدة لم تكن له في دلالته قبل الوصف، ومن أمثلة ذلك في شعر أبي القاسم الشّابي نذكر قوله:

عذبة أنت كالطّفولة، الأحلام كاللّحن، كالصّباح الجديد

---

[1]- ديوان أبي الطّيب المتنبّي، مج2، ص241.
[2]- نفسه، ص522.
[3]- نفسه، ص189.
[4]- نفسه، ص31.

كالسّماء الضّحوك كاللّيلة القمراء   كالورد كابتسام الوليـــــد [1]

فالصّفات في "الصّباح الجديد" و"السّماء الضّحوك" و"اللّيلة القمراء"، خصّصت الموصوف وخرجت به عن الاشتراك الحاصل له وهو عار عن الصّفة، فالصّفة ميّزت هذه السّماء عن كلّ سماء أخرى وهذه اللّيلة عن كلّ ليلة شبيهة بها وميّزت الصّباح عن كلّ صباح آخر.

يقول الشّابي:

فتمايلت في الوجود كلحن   عبقريّ الخيال حلو النّشيد[2]

فاللّحن بما ألحق به من صفات اكتسب خاصّيات لم تكن له، وأضحى نوعا من جملة أنواع يمكن أن تندرج تحت مقولة الألحان، وهو لحن مخصوص لا نجد نظيرا له خارج شعر الشّابي.

ويقول أيضا: أنت .. ما أنت؟ فجر من   السّحر تجلّى لقلبي المعمود[3]

ففجر الشّابي ليس ككلّ فجر .

والآليّة نفسها نجدها عند جبران ومن أمثلتها العديدة يمكن أن نذكر تقديمه لصورة اللّيل:

"أيّها الجبّار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر، المتقلّد سيف الرّهبة، المتوّج بالقمر، المتّشح بثوب السّكوت، النّاظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنّة الموت والعدم."[1]

---

[1]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 314.
[2]- نفسه، ص316.
[3]- نفسه، ص315.

فالنّعوت التي ألحقها جبران بالجبّار ميّزت جبّار جبران عن كلّ جبّار، وخرجت باللّفظ من المستوى القاعدي إلى المستوى الأدبي.

يمكن أن نخلص بعد نظرنا في نماذج من استعارات الرّومنطيقيين واستعارات الكلاسيكيين إلى النّتائج التّالية:

– اختلاف رؤيتهما للعالم: لا يكشف لنا الاختلاف في الاستعارات التّصوّريّة بين الشّعر العربيّ القديم والأدب الرّومنطيقي اختلافا لغويا في المنجز الأدبيّ فقط، بل أيضا اختلافا في النّظرة الفلسفيّة التي تحكم رؤية كلّ منهما للوجود، فالاختلاف بين الرّومنطيقيين والكلاسيكين هو اختلاف معرفيّ وفلسفيّ و اختلاف في المرجعيات والرّؤى عكسته اللّغة في جوانب متعدّدة أهمّها الجانب الاستعاري.

– من البيان إلى الغموض: لعلّ التّحوّل من الاستعارة الكلاسيكيّة إلى الاستعارة الرّومنطيقيّة هو تحوّل من الوضوح إلى الغموض، فلا شكّ أنّ الشّعر العربيّ القديم انبنى على مفهوم البيان وهذا ما ألحّ عليه نقّادنا القدامى، وتجلّى في الممارسة الإبداعيّة الشّعريّة، وقد بدا لنا أنّ الوضوح والبيان من زاوية الاستعارة قد تأتّى من جانبين على الأقلّ:

* الاستعارات التّصوّريّة المستهلكة: تكرّرت في الشّعر العربيّ القديم استعارات تصوّريّة مستهلكة ومألوفة، وإن تجلّت في صور لغويّة متنوّعة أبانت عن جانب من إبداعيّة الشّاعر العربيّ القديم. هذه الاستعارات المألوفة

[1]- جبران خليل جبران، ص450.

جعلت الشّعر العربيّ القديم شعرا بيانيا لا يُشكل على قارئه ولا يكلّفه كبير عناء، ولهذا السّبب أشكل بعض شعر أبي تمّام واتّهم بالغموض لّما أبدع استعارات جديدة لم تألفها الذّائقة آنذاك.

* ألفاظ المستوى القاعدي: انبناء الاستعارات الكلاسيكيّة على ألفاظ المستوى القاعدي وهي الألفاظ الأكثر تداولا وجريانا على ألسنة النّاس والأسرع تقبّلا في الذّهن جعلها تتسم بالوضوح والبيان ولا تُشكل غالبا على القارئ.

وبذلك كشفت الاستعارات التّصوّريّة في الشّعر العربيّ القديم جانبا من جوانب الممارسة الإبداعيّة للشعراء العرب القدامى، وجانبا من جوانب تميّزهم الأسلوبي.

وإذا انتقلنا إلى الاستعارة في الشّعر العربي الرّومنطيقي بدا الأمر مغايرا، فالغموض يبدو خاصية فنّية تسم هذا الشّعر و تمثّل جانبا هاما من جوانب جماليته، وقد تولّد هذا الغموض في الشّعر الرّومنطيقي، في إطار ما نحن بصدد درسه، من ثلاثة جوانب على الأقلّ:

* الاستعارات التّصوّريّة الجديدة: هذا جانب هام من جوانب الغموض في الشّعر الرّومنطيقي، فقد خرج الرّومنطقيون على المتقبّل، الذي تكوّنت له عبر التّاريخ ذائقة شعريّة مخصوصة، باستعارات جديدة لم يألفها و لم يعهدها في سالف قراءاته، وفي جدّة هذه الاستعارات مكمن الغموض، فقد فهم الرّومنطيقيون العالم من حولنا موظّفين ميادين مصادر لم يألفها الشّعر العربيّ القديم، كما اختصّوا بمواضيع لم تطرق قبلهم.

* تجلّيات لغويّة جديدة: من مولّدات الغموض أيضا اعتمادهم على استعارات تصوّريّة مألوفة في الشّعر العربيّ القديم لكن في تجلّيات لغويّة جديدة، وتم ذلك عبر آليات مختلفة مثل التّوسّع والإفاضة والتّراكب وغيرها، فاكتسى القديم حلّة جديدة ميّزته عن سابقه.

* ألفاظ المستوى الأدنى: هذا الاستعمال وفق الآليّة التي أوضحناها سابقا ميّز الاستعارة الرّومنطيقيّة عن نظيرتها الكلاسيكيّة وزادها غموضا.

هذه الجوانب الثلاثة مثّلت مصدرا هاما من مصادر إبداعيّة الشّعر العربي الرّومنطيقي، وميّزته كيفيا عن الشّعر العربيّ القديم.

2- استعارة خطاطة الصّورة بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة:

لا تبدو خطاطة الصّورة في تجلّياتها الاستعاريّة بارزة الحضور في الشّعر العربي القديم، ويكاد يقتصر وجودها على حالات موضعيّة محدودة غير معبّرة، وغير دالّة دلالة عميقة تتعلّق برؤية الشّاعر العربيّ القديم للوجود وبفلسفته في الحياة، وهذا على عكس الخطاب الرّومنطيقي الذي تتجلّى فيه الخطاطة استعاريا بشكل كبير قي مستويات مختلفة، معبّرة عن رؤية الشّاعر الرّومنطيقي ونظرته للكون من حوله وللمعاني الرّمزيّة التي يروم التّعبير عنها. ونظرا لتعدّد هذه الخطاطات وتشابكها فقد اخترنا النّظر في خطاطة مخصوصة في شعر الشّابي[1] بدا لنا تجلّيها استعاريا في مستويات مختلفة من نصوصه. وقد تضافرت هذه الاستعارة الخطاطيّة مع الاستعارات التّصوّرية

[1]- اشتغلنا في هذه الدراسة على خطاطة المسار في شعر الشابي، ونحن بصدد الاشتغال على خطاطة أخرى في أدب جبران في أطروحتنا لنيل شهادة الدكتوراه.

في الكشف عن فلسفة الشّاعر وممارسته الإبداعيّة، وهذه الخطاطة هي خطاطة المسار.

– التّجلّيات الاستعاريّة لخطاطة المسار في شعر الشّابي:

إنّ سبرنا لاستعارات خطاطات الصّور في شعر الشّابي كشف عن استعارة خطاطيّة مهيمنة أكثر من غيرها، وهي استعارة خطاطة المسار، ولهذه الخطاطة عند العرفانيين بنية جشطلتيّة كلّيّة، تتكون من العناصر التّالية: المصدر أو نقطة الانطلاق، والهدف أو نقطة النّهاية، والأماكن المتتالية الرّابطة بين المصدر والهدف.[1] وهذه البنية الكليّة التي تحكم جانبا كبيرا من ممارساتنا ونشاطاتنا الفيزيائيّة اليوميّة يمكن أن تسقط على أكثر المفاهيم تجريدا، لتُبنين أيضا جزء كبيرا من أفكار ونشاطاتنا الذّهنيّة.[2]

وقد بدا لنا أنّ المسار في شعر الشّابي مساران، المسار الأوّل من الإيجابي إلى السّلبي أو ما يمكن أن نسمّيه بمسار السّقوط، والمسار الثّاني من السّلبي إلى الإيجابي ويمكن أن نسمّيه مسار الصّعود. ويبدو أنّ هذين المسارين في انسجام مع خطاطة العموديّة واتّجاهيها فوق/ تحت، حيث يُبنْين المساران عن طريق استعارتي "الإيجابي فوق" و"السّلبي تحت"، لذلك كان المسار الأوّل مسار السّقوط والمسار الثّاني مسار الصّعود.

---

[1] - M. Johnson, THE BODY IN THE MIND. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason, the University of Chicago Press. Chicago and London. 1987, p113.

[2]- انظر الدّراسة الثّانية من هذا الكتاب: "مفهوم خطاطة الصّورة عند العرفانيين (مارك جونسن أنموذجا)".

وقد تجلّى هذان المساران في مستويات النّصّ المختلفة، في البيت الشّعري وفي المقاطع وفي النّصّ بكامله. وسنتتبّع التّجلّيات الاستعاريّة لهذه الخطاطة في هذه المستويات المختلفة.

أ- المسار الأوّل: مسار السّقوط: من الإيجابي إلى السّلبي:

- التّجلّيات الاستعاريّة لمسار السّقوط في البيت الشّعري: المسار هو رحلة بين نقطتين، نقطة الانطلاق ونقطة الوصول، وهاتان النّقطتان نفهمهما مجازيا من خلال الجدول التّالي الذي يحصر أهم هذه المسارات في شعر الشّابي:

نقطة الانطلاق "أ"	نقطة الوصول "ب"	الشّواهد
الخير	الشّر	ونبيل وجدته في ضياء/ الفجر قلبا مدنّسا شرّيرا[1]
الطّهارة	الرّجس	وفتاة حسبتها معبد/ الحبّ فألفيت قلبها ماخورا[2]
الرّفعة	الحقارة	كان ظنّي أنّ النّفوس كبار/ فوجدت النّفوس شيئا حقيرا لوّثته الحياة ثمّ استمرّت/ تبذر العالم العريض شرورا[3]
الفرح	الحزن	فوجدت أعراس الوجود مآتما[4]
الجنّة	الجحيم	ووجدت أعراس الزّمان جحيما[5]
السّماء	الأرض	- شرّدت عن وطني السّماويّ الذي/ ما كان يوما واجما مغموما - شرّدت عن وطني الجميل أنا/ الشّقيّ فعشت مشطور الفؤاد يتيما[6]
النّور	الظّلمة	أنت أنزلتني إلى ظلمة/ الأرض وقد كنت في صباح زاه[1]

[1]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص134.
[2]- نفسه.
[3]- نفسه، ص135.
[4]- نفسه، ص194.
[5]- نفسه.
[6]- نفسه، ص 195.

الحياة	الموت	– وكم مشت فوقك الدّنيا/ بأجمعها حتّى توارت وسار الموت والعدم[2]
		– جفّ سحر الحياة يا قلبي/ فهيّا نجرّب الموت هيّا[3]
الغناء	الصّمت	يا قلب كم من مسرّات وأخيلة/ ولذّة يتحامى ظلّها الألم
		غنّت لفجرك صوتا حالما فرحا/ نشوان ثمّ توارت وانقضى النّغم[4]
الحلم	العدم	وكم نسجت من الأحلام أردية/ قد مزّقتها اللّيالي وهي تبتسم[5]
الرّبيع	الشّتاء	وكم ضفرت أكاليلا مورّدة/ طارت بها زعزع تدوي وتحتدم[6]
الرّبيع	الخريف	والرّبيع الجميل في هاته الدّنيا خريف يذوي رفيف الورود[7]
الرّبيع	الموت	وزهور الحياة تهوي بصمت/ محزن مضجر على قدميّا[8]
النّار	الرّماد	هل ينطفئ في النّفوس الحنين؟/ ويخبو توهّج تلك الخدود؟[9]
الشّباب	الشّيخوخة	وربيع الشّباب يذبله/ الدّهر ويمضي بحسنه المعبود[10]
الغناء	الحزن	غنّاه الأمس وأطربه/ وشجاه اليوم فما غده[11]
السّعادة	التّعاسة	يا لابتسامة قلب/ مطلولة بدموعه
		غاضت فلم تبق إلاّ/ الدّموع بين صدوعه[12]
الحبّ	الموت	ومضى الرّدى بسعادتي/ وقضى على الحبّ الوليد[13]
الحلم	الواقع	فلقد قضى الحلم/ البديع على لظى أحلامه[14]
الأماني	الظّلام	فأين الأماني وألحانها/ وأين الكؤوس وأين الشّراب؟

---

[1]- نفسه، ص200.
[2]- نفسه، ص207.
[3]- نفسه، ص236.
[4]- نفسه، ص207.
[5]- نفسه، ص208.
[6]- نفسه.
[7]- نفسه، ص 272.
[8]- نفسه، ص236.
[9]- نفسه، ص225.
[10]- نفسه، ص271.
[11]- نفسه، ص305.
[12]- نفسه، ص419.
[13]- نفسه، ص310.
[14]- نفسه، ص394.

لقد سحقتها أكفّ الظّلام/ وقد رشقتها شفاه الشّراب[1]

الجمال	الخريف	وقلت هو الكون مهد الجمال/ ولمن لكلّ جمال خريف[2]
الصّباح	اللّيل	آه لقد غنّى الصّباح/ فدمدم اللّيل العتيد[3]

ينطلق هذا المسار من نقطة بداية إيجابيّة لتنتهي إلى نقطة وصول سلبيّة، فهناك تحوّل بين الحالة الأولى والحالة الثّانية. وما يمكن ملاحظته أنّ الميادين التي تمثّل نقطة الانطلاق تتبادل الأدوار فيما بينها في شعر الشّابي، بل تضحي من المترادفات، فالنّور يحمل دلالات الحياة، والسّعادة دلالات الطّفولة، الغناء دلالات الرّبيع، والشّباب دلالات الحبّ، وكلّها ترادف بعضها بعضا، والأمر نفسه بالنّسبة لنقاط الوصول فهي تمثّل شبكة من المترادفات التي تؤدّى بعضها دلالات بعض، وهذا التّرادف سنلحظه بصورة أوضح في التّجلّيات الاستعاريّة لهذا المسار في المقاطع والنّصوص.

– التّجلّيات الاستعارية لمسار السّقوط في المقاطع:

نقطة الانطلاق "أ"	نقطة الوصول "ب"	الشّواهد
النّور/ الغناء/ العطر/ الحلم..	اللّيل/ الموت/ الصّمت..	كنت في فجرك الموشّح/ بالأحلام عطرا يرفّ فوق ورودك حالما ينهل الضّياء ويصغي/ لك في نشوة بوحي نشيدك ثمّ جاء الدّجى فأمسيت/ أوراقا بدادا من ذابلات الورود وضبابا من الشّذا يتلاشى/ بين هول الدّجى وصمت الوجود[4]
الفجر/ النّشيد/ الحلم/	الظّلمة/ التّسفّل/	كنت في فجرك المغلّف/ بالسّحر فضاء من النّشيد الهادي وسحابا من الرّؤى يتهادى/ في ضمير الآزال والآباد

---

[1]- نفسه، ص ص 401- 402.
[2]- نفسه، ص 353.
[3]- نفسه، ص309.
[4]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص211.

النّور/ العلوّ/	التّراب...	وضياء يعانق العالم الرّحب/ ويسري في كلّ خاف وباد
الفضاء...		وانقضى الفجر فانحدرت من/ الأفق ترابا إلى صميم الوادي[1]
الفجر/	الموت	كان في قلبي فجر ونجوم/ وبحار لا تغشّيها غيوم
النّجوم/		وأناشيد وأطيار تحوم/ وربيع مشرق حلو جميل
الغناء/ الرّبيع/		كان في قلبي صباح وإياه/ وابتسامات ولكن.. وا أساه
الطّبيعة/		آه ما أهول إعصار الحياه/ آه ما أشقى قلوب النّاس آه[2]
الابتسام...		
النّور	الظّلمة	كان في قلبي فجر ونجوم
		فإذا الكلّ ظلام وسديم [3]
النّور/ الغناء/	الظّلمة/	ما لآفاقك يا/ قلبي سودا حالكات؟
السّعادة...	الموت/	ولأورادك بين/ الشّوك صفرا ذاويات؟
	الصّمت/	ولأطيارك لا/ تلغو؟ فأين النّغمات
	الحزن...	وما لمزمارك لا/ يشدو بغير الشّهقات
		ولأوتارك لا/ تخفق إلاّ شاكيات
		ولأنغامك لا/ تنطق إلاّ باكيات
		وقد كانت صباح/ الأمس بين النّسمات
		كعذارى الغاب لا/ تعرف غير البسمات[4]
الطّفولة/	اليوم/	قد كنت في زمن/ الطّفولة والسّذاجة والطّهور
الأمس/	التّعاسة/	أحيا كما تحيا/ البلابل والجداول والزّهور
السّذاجة/	الموت...	لا تحفل الدّنيا/ تدور بأهلها أو لا تدور
الطّهر/		واليوم أحيا مزهق/ الأعصاب مشبوب الشّعور
الطّبيعة...		متأجّج الإحساس/ أحفل بالعظيم وبالحقير
		تمشي على قلبي الحياة/ ويزحف الكون الكبير
		هذا مصيري يا بني/ الدّنيا فما أشقى المصير[1]

---

[1]- نفسه.
[2]- نفسه، ص438.
[3]- نفسه.
[4]- نفسه، ص441.

الفرح/	الموت	بئست الأفراح أفراح الحياه
الأحلام/		إنها أحلام
اللّحن...		تخلب اللّبّ بألحان عذاب وأغاريد كأملاك السّما ثمّ لا تلبث أن تذوي كما تذبل الأزهار[2]
الحياة/	الموت/	كنت أرنو إلى الحياة بلحظ/ باسم والرّجاء دون اللّغوب
الأحلام/	الظّلام/	ذاك عهد حسبته بسمة/ الفجر ولكنّه شعاع الغروب
النّور/ الفرح/	الجحيم/	ذاك عهد كأنّه رنّة/ الأفراح تنساب من فم العندليب
الغناء...	الحزن..	خفّفت ريثما أصخت لها/ بالقلب حينا وبدّلت بنحيب[3]

ومثلما تجلّى مسار السّقوط في البيت وفي البيتين وفي المقطع فقد تجلّى هذا المسار كذلك في النّصوص، إذ نجد في شعر الشّابي نصوصا كاملة محكومة بمسار السّقوط ممّا ساهم في تحقيق انسجامها وتماسكها الدّلالي، ومن هذه النّصوص يمكن أن نذكر: "فلسفة الثّعبان المقدّس"/ "إلى عازف أعمى"/ "صوت تائه"/ "إلى اللّه..."/ "جدول الحبّ... بين الأمس واليوم"/ "الذّكرى"/ "صفحة من كتاب الدّموع"/ "رثاء الفجر"/ "أنا أبكيك للحبّ"/ "بقايا الخريف"/ "جمال الحياة"/ فجاج الآلام"/ "أغاني التّائه"/ "إلى قلبي التّائه"/ "الجنّة الضّائعة"/ "إلى الشّعب"...

إنّ كثافة حضور هذه الخطاطة في تجلّيات استعاريّة مختلفة يبيّن أهميّتها في شعر الشّابي، وسنحاول بيان دلالاتها العميقة وارتباطها برؤية الشّابي وفلسفته الحياتيّة.

---

[1]- نفسه، ص450.
[2]- نفسه، ص 176.
[3]- ديوان أبي القاسم الشّابي، ص 159.

ب- المسار الثّاني: مسار الصّعود: من السّلب إلى الإيجاب:

على عكس المسار الأوّل هذا المسار يسير في الاتّجاه المقابل، من السّلب إلى الإيجاب، وهو أيضا يتداخل مع خطاطة العموديّة في اتّجاهها تحت- فوق، ويتجلّى أيضا في مستويات مختلفة حاله حال المسار الأوّل.

- التّجلّيات الاستعاريّة لمسار الصّعود في البيت الشّعري:

نقطة الانطلاق "أ"	نقطة الوصول "ب"	الشّواهد
الظّلام	النّور	لولا ظلام الحياة العبوس/ لما نسج الصّبح تلك البرود[1]
الشّتاء	الرّبيع	ولولا غيوم الشّتاء الغضاب/ لما نضّد الورد تلك الورود[2]
الشّقاء	السّعادة	ولولا شقاء الحياة الأليم/ لما أدرك النّاس معنى السّعود[3]
الظّمأ	الارتواء	إلى الموت فالموت جام رويّ/ لمن أظمأته سموم الفلاة[4]
الحياة	الموت	إلى الموت يا ابن الحياة التّعيس/ ففي الموت صوت الحياة الرّخيم[5]

- التّجلّيات الاستعاريّة لمسار الصّعود في المقاطع الشّعريّة:

نقطة الانطلاق "أ"	نقطة الوصول "ب"	الشّواهد
الحزن/ الألم/	النّور/	أنا في درب الحياة الغامضه
الظّلمة/	السّعادة/	تائه حيران
الغموض...	الجمال...	بينما أبصر في وجه الحياه

---

[1]- نفسه، ص188.
[2]- نفسه.
[3]- نفسه، ص 230.
[4]- نفسه، ص190.
[5]- نفسه، ص 189.

		ظلمة الأحزان في ظلّ الألم
		إذ أرى في جفنها نورا بديع
		باسما فتّان[1]
الحزن/	السّعادة	ها أنا أسمع في قلب الحياة
الألم...		صيحة الآلام
		مرّة تنساب منت قلب حطيم
		ملأ الحزن أقاصيه دموع
		ها أنا أسمع أصوت السّرور
		كظت الأيّام[2]
الحياة/	الموت/	إلى الموت إن حاصرتك الخطوب/ وسدّت عليك سبيل السّلام
الأسى/	السّعادة...	ففي عالم الموت تنضو الحياة/ رداء الأسى وقناع الظّلام
الظّلام...		وتبدو كما خلقت غضّة/ يفيض عل وجهها الابتسام
		تعيد عليها ظلال الخلود/ وتهفو عليها قلوب الأنام[3]
الألم/ الحزن/	النّور	اسكني يا جراح/ واسكتي يا شجون
الجنون...		مات عهد النّواح/ وزمان الجنون
		وأطلّ الصّباح/ من وراء القرون[4]
الظّلام...	النّور/	من وراء الظّلام/ وهدير المياه
	الرّبيع ...	قد دعاني الصّباح/ وربيع الحياه
		يا له من دعاء/ هزّ قلبي صداه
		لم يعد لي بقاء/ فوق هذي البقاع[5]
الهموم/	الرّبيع	يا قلب نهنه دموع/ الأسى ولوعة روعك
الأسى/ الألم/		إنّ الدّهور البواكي/ غنيّة عن دموعك
الجحيم...		حسب الحياة أساها/ فاطو الأسى في صدوعك

[1]- نفسه، ص 177.
[2]- نفسه، ص ص 177-178.
[3]- نفسه، ص190.
[4]- نفسه، ص244.
[5]- نفسه، ص246.

وإن غفوت فإنّ/ الحياة ليست تروعك
وسوف يمضي شتاء/ الأسى ويأتي ربيعك[1]

ومثلما تجلّت هذه الخطاطة في الجمل والمقاطع فقد حكمت أيضا نصوصا بكاملها، وساهمت في تحقيق انسجامها الدّلالي، ومن هذه النّصوص نذكر: "دموع الألم"/ "المساء الحزين"/ "إلى الموت"/ "صوت من السّماء"/ "الصّباح الجديد"/ "إلى عذارى أفروديت... الجمال المنشود"/ "صلوات في هيكل الحبّ"/ "إلى عذارى أفروديت... طريق الهاوية"/ "مأتم الحبّ"/ "أراك"/ "جمال الحياة"/ "بقايا الخريف"/ "أحلام شاعر"/ "قيود الأحلام"/ "الاعتراف"/ "يا شعر"/ "في فجاج الألم"/ "يا رفيقي"/ "السّاحرة"/ "قال قلبي الإله"/ "قالت الأيّام"/ "يا ابن أمّي"/ "إرادة الحياة"...

نتائج:

- كلّ مسار من هذين المسارين يعبّر عن حالة نفسيّة من حالات الشّابي، فمرّة تحدوه روح الثّورة والتّمرّد، فيعيش الأمل في مستقبل أفضل، ويهيمن في هذه الحالة مسار الصّعود، حيث يقع التّحوّل من السّلب إلى الإيجاب، ومرّة تهيمن عليه روح الهزاميّة يائسة فينكفئ على ذاته ويسيطر عليه مسار السّقوط، حيث يقع التّحوّل من الإيجاب إلى السّلب. فكأنّ الشّابي في المسار الأوّل يرجّع الرّومنطيقيّة المتفائلة والممجّدة للقوّة، وفي المسار الثّاني يرجّع الرّومنطيقيّة التي تهيمن عليها روح الهزاميّة يائسة.

---

[1]- نفسه، ص 420.

- هذه الميادين عند الشّابي ارتجاعيّة، بمعنى أنّ الميدان المصدر يمكن أن يصبح ميدانا هدافا والعكس صحيح، وذلك حسب المسار الذي يهيمن وحسب الحالة النّفسيّة التي عليها الشّاعر.

- إنّ استعارة خطاطة المسار تتفاعل مع غيرها من الخطاطات كما تتفاعل مع التّصوّرات الاستعاريّة لتقدّم رؤية منسجمة لفلسفة الشّابي، ولأفكاره الرّومنطيقيّة.

3 - دور الاستعارات التّصوّريّة واستعارة خطاطة الصّورة في تحقيق انسجام الخطاب: "جدول الحبّ... بين الأمس واليوم" للشابي أنموذجا:

هذا النّصّ محكوم باستعارة تصوّريّة قاعدية، وبخطاطة صورة أساسيّة، ساهمتا متضافرتين في تحقيق انسجام النّصّ وصنع تماسكه الدّلالي. ويجلّي النّصّ هاتين الاستعارتين منذ العنوان، فالعنوان يقوم على استعارة تصوّريّة هي "الحبّ جدول"، سيكون النّصّ بمثابة التّرشيح لها، أمّا الخطاطة وهي خطاطة المسار فتتجلّى استعاريا أيضا من العنوان، ذلك أنّ النّصّ كما يوحي بذلك عنوانه رحلة يقطعها الشّاعر المرتحل بين نقطتين زمنيتين ز1 يمثّلها الأمس نقطة الانطلاق، و ز2 يمثّلها اليوم نقطة الوصول، وبين النّقطتين يتقدّم جدول الحب، فيحدث تحوّلا نوعيا في حياة الشّاعر، تحوّل من الإيجاب إلى السّلب، لذلك فهذا النّصّ محكوم بمسار السّقوط وستنسجم استعاراته مع خطاطة العموديّة، ومع استعارتيْ "الإيجاب فوق" و"السّلب تحت".

وقد تضافرت جملة من الاستعارات لتدعم هذا المسار من الإيجاب إلى السّلب، ولمّا كانت نقطة الوصول مقابلة لنقطة البداية فإنّ النّصّ تطوّر عبر هذه الثّنائيات:

أ	ب
فوق	تحت
الأمس	اليوم
الحياة	الموت
النّور	الظّلمة
الفرح	الحزن
النّغم	الصّمت
طبيعة يانعة	طبيعة ذابلة

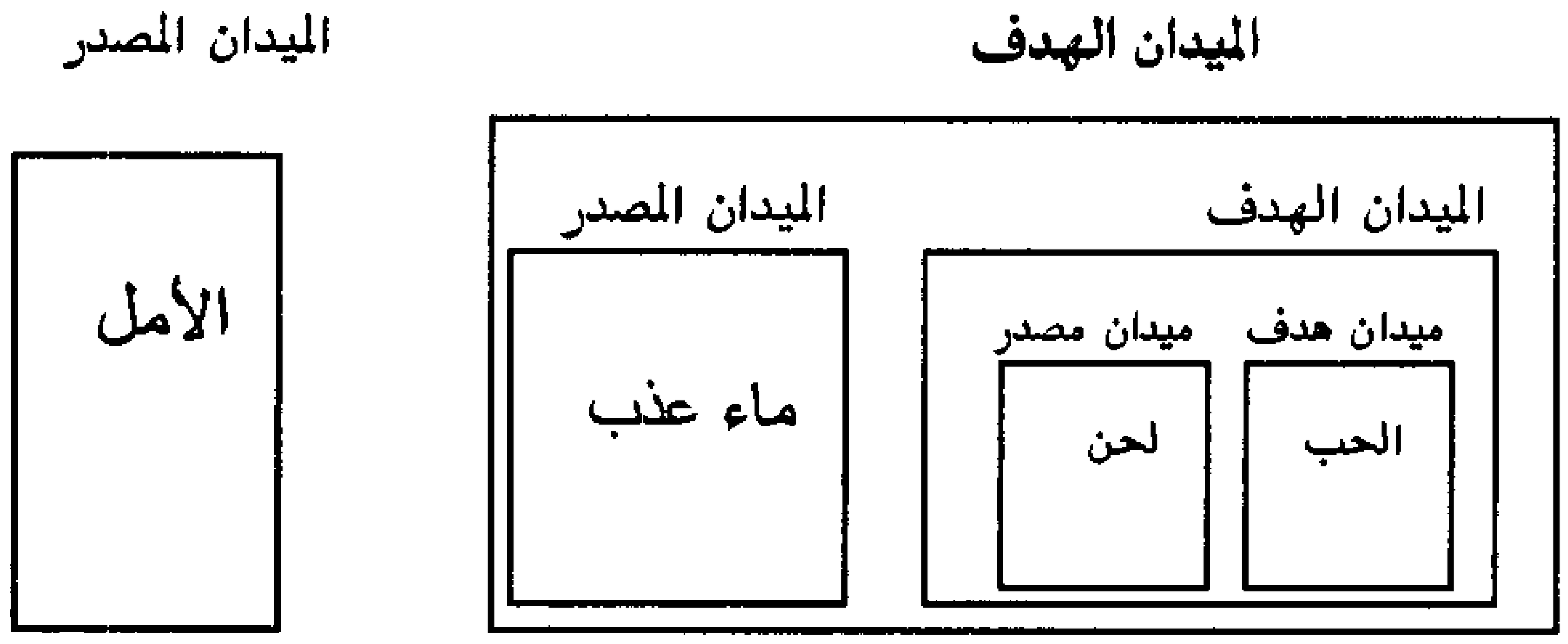
"فالأمس فوق": بالأمس كانت   حياتي كالسّماء الباسمه

و"اليوم تحت": واليوم قد أمست كأعماق الكهوف الواجمه

فالأمس هو السّماء في علوّها، واليوم هو أعماق الكهوف في تدنّيها وتسفّلها، والرّحلة بينهما رحلة سقوط من فوق إلى تحت، وتنسجم بذلك خطاطة المسار مع خطاطة العموديّة.

وقد رشّح الشّابي الاستعارة القاعديّة الحاكمة لانسجام هذا النّصّ "الحبّ جدول"، فتفرّع عن هذا التّرشيح استعارات جديدة ترابطت فيما بينها ترابطا أشبه بالتّشابه الأسري، ما ولّد شبكة استعاريّة متعالقة، ومن أمثلة هذا التّشابك نذكر:

فتفيض ألحان الصّبابة   عذبة مثل الأمل



حيث تتوالد الاستعارات من بعضها البعض مشكّلة سلسلة من الحلقات المترابطة وهذا ما يساهم بدراجة كبيرو في تحقيق انسجام النّصّ الذي تحوّل إلى استعارة كبرى هي نفسها سلسلة ممتدّة ومتعالقة من الاستعارات الفرعيّة. ومن أمثلة هذا التّرابط قوله:

قد كان لي ما   بين أحلامي الجميلة جدول
يجري به ماء   المحبّة طاهرا، يسلسل
تسعى به الأمواج   باسمة كأحلام الصّبا
بيضاء ناصعة   ضحوكا مثل أزهار الرّبى
ميّاسة كعرئس   الفردوس بين حقوله
تتلو أناشيد المنى   في مدّه وقفوله.

الميدان الهدف	الميدان المصدر	الميدان المصدر
	الميدان الهدف	

الحبّ	الماء **جدول** **الموج** ضفّتيه ينبوع	**أحلام الصّبا** **أزهار الرّبى** **عرائس الفردوس**

وقد تضافرت مع هذه الاستعارات استعارات تصوّريّة أخرى أكّدت معاني الحياة بسعادتها وفرحها وبشرها:

نور: كالسّماء الباسمه.

الحياة: فوق: كالسّماء.

لحن: أغاريد الحياة الطّاهرة.

القلب : طبيعة غنّاء: كعرائس الفردوس بين حقوله.

قلبي الخضل

الحلم : موسيقى: نغمة الحلم الوديع

بسمة: يتمايل الحلم الجميل كبسمة القلب الثّمل.

الشّعر: العذارى الخالدات: تقف العذارى الخالدات

عرائس الشّعر البديع

المرأة: عروسة من غانيات الشّعر.

زهر بديع.

تحوّلت حياة الشّاعر نتيجة تفجّر جدول الحبّ في شعره إلى مشهد طبيعيّ رائق، يمثّل الطّبيعة في زهوها وجمالها، فالشّاعر صورة للطبيعة، وهذه هي الاستعارة الكبرى التي تحكم الخطاب الرّومنطيقي "الإنسان طبيعة"، وما استعارة "الحب جدول" إلاّ تفريع استعاري عن هذه الاستعارة الأمّ المولّدة في الشّعر الرّومنطيقي.

وإذا كان المشهد الأوّل من النّصّ قد حكمته استعارة "الإنسان طبيعة رائقة"، فإنّ المشهد الثّاني أو نقطة الوصول في خطاطة المسار قد هيمن عليه استعارة "الإنسان طبيعة ذاوية". حيث تحوّلت حياة الشّاعر بعد أن اختفت حبيبته، اختفاء الموت، إلى ظلمة بعد أن كانت نورا:

"واليوم قد أمست كأعماق الكهوف الواجمه".

فانتقلنا من العلوّ إلى التّسفّل، وحدث السّقوط في حياة الشّاعر، وقد دعّم هذا المشهد صورة الموت والحزن واللّيل ميادين أهدافا هيمنت على مشهد النّصّ الثّاني بعد أن سيطرت عليه في بدايته صور الفرح والنّور والحياة.

طائر: أجنحة المنون.

كائن جبّار: يد المنون العتيد.

الموت : صمت: أناشيد الوجوم.

طبيعة ذابلة: ذبلت مراشفه فأصبح ذاويا نضو الكلوم

ليل: بظلمة اللّيل المريع.

الحزن: غيوم داكنة: غيوم أحزان الوجود القاتمة.

ظلمة

وتحوّلت صورة الحجبيبة:

الحبيبة: كائن سماوي.

زهرة ذابلة

أمّا جدول الحبّ فقد جفّ ماء غرامه، وامتلأ بدموع الحزن والألم، فجفّت على جنباته الأزهار وكتم الحزن أنغام الصّبابة التي شدا بها، وينتهي النّصّ بصورة حزينة يعمّها ظلام الموت، ويصل جدول الحبّ إلى هاويته، ومسار الرّحلة إلى نقطة النّهاية.

خاتمة:

لقد حاولنا في هذا البحث أنّ نكشف، إلى حدّ مّا، عن الفروق بين الاستعارة عند الكلاسيكيين ونظيرتها عند الرّومنطيقيين، فبيّنا أنّ الاختلاف ليس كمّيا بدرجة أولى كما ساد في الدّراسات الأسلوبيّة الغربيّة والعربيّة، وخصوصا منها الأسلوبيّة الإحصائيّة، بل إنّ الاختلاف، كما أثبتنا، هو اختلاف نوعيّ يرجع إلى العرفان. وقد تجلّى هذا الاختلاف العرفاني في مستويات متعدّدة، أوّلا في مستوى الاستعارات التّصوّريّة المختلفة التي تحكم المنجز الأدبيّ لكليهما، وما يستتبع ذلك من تجلّيات لغويّة مختلفة، ذلك أنّ الاستعارة لم تعد ظاهرة لغويّة كما ساد لعصور طويلة بل هي ظاهرة عرفانيّة وما اللّغة إلاّ تجلّ من تجلّيات هذه التّصوّرات الاستعاريّة الكامنة في الذّهن، وقد عكست هذه التّصوّرات الاستعاريّة النّظم الفلسفيّة والمعرفيّة

والخلفيات الذّهنيّة التي تحكم ممارسة كلّ من الكلاسيكيين والرّومنطيقيين للإبداع، وكشفت عن جوانب من إبداعيّة الشّاعر الرّومنطيقي وجماليّة الاستعارة في خطابه. وثانيا يكمن الاختلاف في مستوى خطاطة الصّورة وتجلّياتها الاستعاريّة وقد بيّنا أهمّيتها عند الرّومنطيقيين خاصّة ودورها في تجلية رؤيتهم للكون. ثالثا تجلّى الاختلاف في أهمّيّة كلّ من الاستعارة والخطاطة في تحقيق انسجام الخطاب، هذا الدّور الذي بدا مركزيا عند الرّومنطيقيين ولكنّه بقي هامشيا في الشّعر العربيّ القديم وبقيت الاستعارة موضعيّة لا أثر لها هام في تحقيق التّماسك الدّلالي للقصيدة على عكس الخطاب الرّومنطيقي الذي تُمثّل الاستعارة لحمته وسداه.

ورغم أهمّيّة ما أشرنا إليه من مظاهر للاختلاف بين الاستعارة عند القدامى والاستعارة عند الرّومنطقيين، فإنّ كلامنا في هذا الموضوع لا يمكن أن يكون إلاّ على سبيل المدخل، ذلك أنّ كثيرا من الأفكار التي طرحناها في هذه الدّراسة يمكن لكلّ منها أن يشكّل موضوع بحث مستقلّ يكون أكثر عمقا وسبرا للنصوص، لكنها إلماعات أردناها مدخلا لإعادة دراسة هذه الظّاهرة وفق رؤية جديدة.

المصادر والمراجع

المصادر:

- أبو تمّام، ديوان أبي تمّام، تقديم وشرح محيي الدّين صيحي، دار صادر بيروت1997.

- جبران خليل جبران ،المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران العربيّة، دار الجيل بيروت، 1994.

- أبو الطّيب المتنبّي ، ديوان أبي الطّيّب المتنبّي، شرح العلاّمة عبد الرّحمان البرقوقي . حقّق النّصوص وهذّبها و علّق حواشيها وقدّم لها الدّكتور فاروق الطبّاع، طبعة شركة الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة و التّوزيع والنّشر، بيروت لبنان، دون تاريخ.

- أبو القاسم الشّابي ،ديوان أبي القاسم الشّابي: المجلّد الأوّل :الشّعر، تحقيق الدّكتور إميل .أ.كبا، دار الجيل بيروت،الطّبعة الأولى1997.

المراجع:

- صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه واجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، طبعة أولى 1985

- جان كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، تعريب محمّد الولي محمّد العمري، دار توبقال للنشر، طبعة أولى 1986.

- سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغويّة إحصائيّة، دار الفكر العربي، الطّبعة الثّانية 1984

- سعد مصلوح: " في التّشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة: دراسة تطبيقيّة لقصائد في أشعار البارودي وشوقي والشّابي"، مجلّة الحياة الثّقافيّة، العددان 46/45، نوفمبر، ديسمبر 1987.

-G.Kleiber, La Sémantique du prototype : catégories et sens lexical, P.U.F 1990, pp83-97.

-M. Johnson, THE BODY IN THE MIND. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason, the University of Chicago Press. Chicago and London. 1987

-Z. Kovecse, METAPHOR: A Practical Introduction, OXFORD University Press 2002

-G.Lakoff, Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind, the University of Chicago Press1987.

معجم المصطلحات

(عربي- فرنسي/ أنجليزي)

- الإدراك	Perception
- الاستعارة	Metaphor
- الاستعارة التّصورّيّة	Conceptual metaphor
- الاستعارة القاعديّة	Basic metaphor
-الاستعارة اللّسانيّة	Linguistic metaphor
- الاستعارة الشّعريّة	Poetic metaphor
- الإفاضة	Elaboration
- الانعكاسيّة	Reflexivity
- البُنى القضويّة	Structures propositionnelles
- التّأثيرات الطّرازيّة	Effets prototypiques
- التّرسيمات	Mappings
- التّشابه الأسري	Family resemblance
- التّعدية	Transitivity
- التّوسّع	Extending
- التّناظر	Symmetry

Gestalt	- الجشطالت
Root modality	- الجهات أصليّة
Epistemic modals	- الجهات الابستيميّة
Image-schema	- خطاطة الصّورة
Le connecteur	- الرّابط
Traits référentiels	- السّمات المرجعيّة
Condition nécessaires et suffisantes	- الشّروط الضّروريّة والكافية
Image	- الصّورة
Cue validity	- صلاحيّة الإشارة
Flou catégoriel	- الضّبابيّة المقوليّة
Prototype	- الطّراز
Cognition	- العرفان
Sémantique cognitive	- علم الدّلالة العرفاني
Sémantique du prototype	- علم دلالة الطّراز
Primary nuclear sense	- معنى نووي أوّلي
Stéréotype	- القالب
Metonymy	- الكناية
La catégorisation multiple	- المَقوَلة المتعدّدة

Categorisation	- المَقوَلة
Category	- مقولة
Sens multiple	- المعنى المتعدّد
Sens basique	- المعنى المركزي أو القاعدي
Sens dérivés	- المعاني المشتقة
Principe d'identification	- مبدأ التعيين
Déclencheur	- المصدر
Similitude globale	- المشابهة الإجماليّة
Questioning	- المساءلة
Sens hyponymique	- المعنى الحرفي الفرعي أو التّفلي
Sens hyperonymique	- المعنى العلوي
Niveau superordonné	- المستوى الأعلى
Niveau de base	- المستوى القاعدي
Niveau subordonné	- المستوى الأدنى
Conceptual domain	- الميدان التصوّري
Target domain	- الميدان الهدف
Source domain	- الميدان المصدر
Cognitive reference point	- نقطة مرجعيّة عرفانيّة

- نموذج الخاصيات المعياريّة	Modèle des attributs criteriaux
- نظريّة الطّراز	Théorie de prototype
- نظريّة الطّراز الأصليّة	Théorie de prototype standard
- النّظريّة الموسّعة	Théorie de prototype étendu
- النظام التّصوّري	Conceptual system
- التّماذج العرفانية المؤمثلة	Idealized cognitive (ICMs) models
- الهدف	Cible
- وظيفة براغماتيّة	Fonction pragmatique

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com

فهرس المحتويات

- توطئة.	07
1- المقوَلة والطّراز والمستوى القاعدي في نظريّة الطّراز.	13
2- مفهوم التّشابه الأسري بين نظريّة الطّراز الأصليّة والنّظريّة الموسّعة.	59
3- مفهوم خطاطة الصّورة عند العرفانيين (مارك جونسن أنموذجا).	91
4- التّجليات غير اللّسانيّة للاستعارات التّصوّريّة.	123
5- المسألة الأجناسيّة (قراءة عرفانيّة).	137
6- تلقي القدماء لاستعارات المتنبّي (قراءة عرفانيّة).	171
7- الاستعارة بين الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة: من الإحصاء إلى العرفان.	237
- معجم المصطلحات.	303
- فهرس المحتويات.	307